

Надія Колошук

Іван Багряний: домінанти творчості та проблеми вивчення

Навчальний посібник для студентів
вищих навчальних закладів

Луцьк – 2010

УДК 821.161.2.09 (075)

ББК 83.3 (4 УКР) – 8я7

К 61

Рекомендовано Міністерством освіти і науки України (лист № 1/11-8814 від 28.10.2009 р.)

Рецензенти:

Моклиця М. В., доктор філологічних наук, професор Волинського національного університету імені Лесі Українки;

Ткачук М. П., доктор філологічних наук, професор Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка;

Астаф'єв О. Г., доктор філологічних наук, професор Київського національного університету імені Тараса Шевченка

К 61 Колошук Н. Іван Багряний: домінанти творчості та проблеми вивчення : навч. посіб. для студентів вищ. навч. закл. / Надія Колошук. – Луцьк : Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2010. – 121 с.

ISBN

У посібнику подано огляд критичної рецепції творчості Івана Багряного та, виходячи з її проблемних аспектів, власну інтерпретацію найвизначніших книг письменника. Зокрема, ідеться про автобіографічні твори тюремно-гулагівської тематики – роман “Тигролови”, драматичну повість “Морітурі”, романи “Сад Гетсиманський” та “Людина біжить над прірвою”, а також видані ґрунтовними зібраннями листи й публіцистику (розглядаються у порівнянні з мемуаристикою Уласа Самчука). Розглянуто також специфіку урбаністичного художнього простору прози Багряного (в порівнянні з доробком його старшого колеги-земляка Б. Антоненка-Давидовича) – образ-локус малого міста, котрий є характерною ознакою української літератури “розстріляного Відродження”.

Матеріал дослідження може бути використаний для підготовки лекцій, семінарів, практичних занять та шкільних уроків у процесі вивчення української літератури.

Для науковців-філологів, викладачів, учителів, студентів.

УДК 821.161.2.09 (075)

ББК 83.3 (4 УКР) – 8я7

© Колошук Надія, 2010

© Гончарова Валентина (обкладинка), 2010

© Волинський національний університет
імені Лесі Українки, 2010

Зміст

<i>Марія Моклиця. Передмова.</i>	4
<i>Замість вступу. Сприймання творчості Івана Багряного в історії української літератури. Огляд критичної рецепції</i>	6
<i>Розділ I. Особливості конфлікту та образної структури у творах тюремно-гулагівського «циклу» І. Багряного</i>	14
1. Конфліктно-образна основа повісті «Морітурі»	20
2. Система біблійно-літературних паралелей, алюзій та образної символіки у романах «Сад Гетсиманський» і «Людина біжить над прірвою»	26
<i>Розділ II. Іван Багряний та Улас Самчук у пошуках «великої літератури» (на матеріалі мемуаристики, епістолярію та критики)</i>	49
<i>Розділ III. «Місто мале...» (Є. Плужник): образ-локус у прозі І. Багряного та Б. Антоненка-Давидовича</i>	61
І. Багряний – «традиційник» чи модерніст? (спроба підсумку)	75
Список використаних джерел	79
<i>Додатки</i>	89
Додаток 1. План лекції «Життя, творчість і громадська діяльність Івана Багряного (1906 – 1963)»	89
Додаток 2. Практичне заняття на тему: Ідейно-художні особливості роману «Сад Гетсиманський»	91
Додаток 3. Питання для обговорення тексту і подальшої тестової перевірки знань учнів при вивченні роману І. Багряного «Сад Гетсиманський» (на допомогу викладачеві та студентів-практикантів)	93
Додаток 4. Хронологія життя і творчості І. Багряного	108
Іменний покажчик	115

Передмова

Постать Івана Багряного ось уже два десятиліття перебуває в центрі уваги читачів та дослідників української літератури. Попри запізнiле на кілька десятиліть повернення на батьківщину, цей письменник посів гідне місце, на яке від початку заслуговував. Але через запізнення його творчість ще далеко не до кінця осмислена. На часі узагальнення того доробку, який накопичився у справі вивчення Івана Багряного. Саме це завдання і ставить перед собою посібник Н. Г. Колошук: спираючись на численні статті останнього часу, вивести розуміння Івана Багряного на етап цілісного бачення.

Дослідницька манера автора посібника вирізняється багатьма цінними для науковця рисами: це завжди глибоке, виважене, коректне і сумлінне в деталях прочитання, послідовне намагання довести тему до логічного і переконливого завершення. Всі ці риси гідно проявили себе в посібнику.

Робота складається з двох важливих частин: аналізу критичної літератури про творчість Івана Багряного та аналізу стильових і ідейно-художніх особливостей творів письменника. Кожен розділ має свою важливість: перший вводить у науковий процес, що складається навколо Багряного, наступні – у творчу лабораторію митця. Аналізуючи критичну літературу, авторка доречно і доказово узагальнює спільний здобуток науковців і критиків, показує складні моменти вивчення, прогалини і, звісно ж, перспективи. У розділах, присвячених творчості, пропонує власне бачення стильових домінант доробку письменника, переконливо показує його приналежність до модернізму і близькість його стилю до експресіонізму. Це новизна дослідження, яка забезпечує посібникові високий не лише навчально-методичний, а й науковий статус. Посібник потрібен і студентам, і вчителям, і всім, хто цікавиться історією української літератури.

*Марія Моклиця, доктор філологічних наук,
професор Волинського національного університету
імені Лесі Українки*

Класичною є та книга, котру певний народ чи група народів упродовж певного часу вирішує читати так, ніби на її сторінках усе було продумане, неминуче, глибоке, як космос, і допускало незчисленні тлумачення. <...> Будь-яке тлумачення цілком може виявитися упередженням.

Х. Л. Борхес

Кожний великий твір літератури насичений автентичною правдою життя...

У. Самчук

Замість вступу

Сприймання творчості Івана Багряного в історії української літератури.

Огляд критичної рецепції

У 1948 році на Третньому з'їзді МУРу Юрій Шерех оголосив: «Ми маємо свій, із свого кореня, не з чужих впливів і не порядком наслідування зрослий екзистенціалізм, сюрреалізм і інші стилі сучасного світу. Ми не потребуємо більше ізоляції, вона може тільки шкодити нам» [цит. за: 60, с. 302]. Проблема українського модернізму через півстоліття, коли він уже став культурно-історичною епохою минулого, цікавить багатьох дослідників. Невирішених питань тут чимало. Зокрема, чи насправді він був зі «свого кореня», чи все-таки бажане видавалося за дійсне, якщо зважати на факт напрочуд швидкої еволюції української літератури через запозичені догми до соцреалізму: однією з цих догм, як відомо, було нетерпиме ставлення до модернізму – нібито чужого, буржуазного мистецтва. «Уже на початку 20-х партія сконструювала і нав'язала новий мистецький напрям, пізніше названий соцреалізмом», – зазначає Василь Пахаренко [61, с. 51]. А може – й нав'язала саме через те, що той так само був зі «свого кореня» (адже ніщо зовсім чуже в культурі не приживається, лише те, котре має на чому закріпитися), та не такий, як західно-європейський модернізм? Наразі В. Пахаренко переконливо доводить, що український соцреалізм 20-х років є напрямком модерністським [там само]. Нас цікавить, яку роль відіграли у процесі формування українського модернізму письменники, що стали на нерівний «поєдинок з Левіафаном» (тобто комуністичною Системою), поклавши в ньому все своє подальше життя. Ідеться передусім про Багряного, чия страдницька одісея почалася ще в 1932 році, а творче втілення одержала у 40-х – на початку 50-х років.

Творчість Івана Багряного здебільшого трактується в українській критиці та літературознавстві як реалістичний відбиток його складної біографії, у контексті літератури другої хвилі еміграції, що продовжувала традиції

«розстріляного відродження» й виражала національну ідею [див.: 20; 48; 86; 46; 82; 23; 29; 91 тощо]. Такий погляд утверджується й у методиці та практиці шкільного викладання, адже романи письменника, введені у шкільну програму, – високохудожній матеріал для виховання «в національному дусі» [див.: 40; 77; 18; 50; 72; 21; 62; 85; 69; 70; 63]. Однак така рецепція спрощує, провінціює талановитого художника.

Відомо, що переважна більшість засновників МУРу із застереженнями ставилась до європейського модерного мистецтва. І. Багряний оголосив орієнтацію на Захід «хворобою» [див.: 60, с. 302]. Очевидно, через те й до сьогодні творчість цього письменника прочитується, як не парадоксально, у контексті **радянської української літератури соцреалізму, а не європейського модернізму**, з яким Багряний, мовляв, жив хоч і в одну історичну епоху, але в «різних естетичних часах» [там само, с. 309].

У 1992 році, представляючи читачеві один з кращих романів поверненої на батьківщину спадщини письменника, Леонід Череватенко писав: «Розглядати цей роман як витвір емігрантської літератури – навіть якось дивно: “Людина біжить над прірвою” продовжує і розвиває ті ж самі традиції української прози, які розвивалися в цей час на Радянській Україні (досить буде назвати Олеся Гончара і Михайла Стельмаха). Іван Багряний шукав у тому ж напрямку – і доповнював чимось відкриття “поцейбічних” прозаїків» [84, с. 314]¹. Про найбільш відомий роман письменника там же сказано: «“Сад Гетсиманський” – то, якщо хочете, соцреалізм, але – соцреалізм з людським обличчям» [там само, с. 318].

Іван Дзюба у передмові до видання публіцистики письменника обережно, хоча й цілком правомірно говорив про «деякий еклектизм та інерцію народницько-соціал-революціоністської (а почасти й укапістської) фразеології», «деякий анахронізм політичної риторики» [28, с. 10] у Багряного.

¹ Зауважмо у цього дослідника очевидний анахронізм, адже кращі романи І. Багряного написані тоді, коли М. Стельмах та О. Гончар у радянській літературі лише починали.

С. Павличко однозначно зараховувала його разом із У. Самчуком до «традиціоналістів» [60, с. 352].

Серед інших «повернених» Багряний є однією з найменш (чи найбільш поверхово?) вивчених (стереотипізованих?) постатей. Можемо цілком погодитися з Максимом Балаклицьким, котрий підсумував огляд наукових досліджень про письменника таким висновком: «...Говорити про достатню міру осягнення або хоча б спопуляризованості його мистецької спадщини не доводиться» [16, с. 6]. Творчість Багряного заслуговує уважнішого й докладного аналізу.

Парадоксальність становища І. Багряного в нашій історії літератури в тому, що, будучи традиціоналістом за переконаннями, декларованими в публіцистиці, й естетичними смаками, виявленими у власних художніх творах, будучи щиро прихильним до класичних традицій українського письменства (тобто він традиціоналіст, бо таким його сформувало середовище, культура, з якої він вийшов), – він є водночас одним із яскравих модерністів за психологією творчості (за **типом творчості**, або, використавши термін Анатолія Ткаченка, ідіости́лем²), що виявляється у сприйманні людини та її призначення у світі, у поетичній структурі, в яку це сприймання виливається. Адже поетика Багряного гранично суб'єктивована, зосереджена на внутрішній дійсності. Багряний представляє тих непоодиноких українських митців, яким судилося опанувати страшний досвід української історії ХХ ст. у досить суперечливій естетичній формі – розриваючись між щирим прагненням служити рідному народові і його визволенню (а відтак – і побудові «нового майбутнього», котре у 1920 – 1950-х роках багатьом митцям уявлялося єдиною можливим шляхом; а значить і «новому соціалістичному мистецтву», чиї догми сприймалися, як правило, добровільно, хоча й зі внутрішнім спротивом –

² «...з погляду дедуктивного, *індивідуальний стиль* – це естетично значуще відкидання чи дотримання канонів макропоетики, що *проявляється* передовсім через матерію *художнього слова (форму)*. А з погляду індуктивного – це спосіб організації *форми*, що *проявляє* новий *художній зміст*. <...> Отже, категорію *методу* переадресуємо до сфери *науки*; категорію *напрямку* (а також *течії, школи* тощо) пов'язуємо не так із *філософськими* (онтологія), як з *історико-літературними* характеристиками; а категорію *стилю* співвідносимо зі сферою *поетики* (літературної теорії та практики)». [74, с. 6, 8].

невипадково ж шукав поет Є. Плужник, витіснений як «попутник» з радянських часописів і видавництв, придатну для нової доби форму – романну, драматичну [див. докладніше у нашій статті: 42]) та, з іншого боку, власною творчою природою. Такі – Тичина, Яновський, Довженко, Головка, Бажан...

Такий – Іван Багряний³, у творчості якого суперечності особливо очевидні внаслідок обставин його особистого життя і перипетій творчої еволюції. У матеріалах першого слідства у «справі» Багряного-Лозов'ягіна (1932) зберігається промовисте свідчення, зроблене явно під тиском слідчого, але щиро – поправку треба робити хіба що на казенний стиль, а не на міру внутрішньої правдивості: безкомпромісність Багряного не дає на те підстав. Молодий письменник власноручно написав у протоколі слідства: «...з боєм усвідомив, що я контрреволюціонер і зрадник своєї кляси» [55, с. 66; див. також: 54]. Це абсурдне, з точки зору нинішнього читача, самозвинувачення показує, як непросто, а часом і неможливо було переконаному у своїй правоті юнакові протиставити себе Системі й назвати, усупереч їй, чорне – чорним, а біле – білим. Непросто було й виробляти власну естетичну систему, опинившись у бурхливому океані модерної культури, де українська її складова не бралася світом до уваги.

Варто ще раз зупинитися докладніше на аспекті рецепції Багряного давніми й сучасними критиками⁴. Певне уявлення, як письменника сприймали чужоземні рецензенти в часи його успіху, дає дослідження Юлії Войчишин – перша (в діаспорі) монографія про його творчість [20]⁵. Витяги з позитивних рецензій, які прокоментувала авторка, свідчать, що це сприймання було переважно утилітарне й спрощене: у ньому акцентувалися зовнішні аспекти

³ Показово назвав свою статтю до 90-річчя Багряного І. Дзюба: «Романтик сердцем, реалист думкою» [г. «Освіта» 1996, 16 жовтня, с. 12 – 13].

⁴ Це неодноразово робилося авторами дисертацій та невеликих монографій, присвячених Багряному, однак щоразу брався до уваги певний визначений фрагмент рецептивного процесу або ж висновки було зроблено надто узагальнено. З літературознавчих досліджень у незалежній Україні відзначимо кандидатські дисертації Тетяни Марцинюк (1995), Михайла Сподарця (1997), Зої Савченко (1999), Максима Балаклицького (2003) та його ж монографію (2005). Широкий читач може познайомитись із процесом рецепції Багряного завдяки вказаній вище ґрунтовній статті-передмові до збірки «Вибраних творів» [16].

⁵ Проблему неоднозначного сприймання І. Багряного в еміграції нині вивчає київська дослідниця Світлана Луцій [див.: 52; 53].

тематики (критиків притягувала «гаряча», сенсаційна тема, адже у творах ідеться про боротьбу героя з ГПУ-НКВС), жанру («пригодницький твір», «дуже добра книга для молодих людей»), авторського наміру («барвисто й цікаво пише про пригоди втечі одного молодого українця») тощо. Врешті-решт, продемонструвавши ці приклади з наміром переконати читача, що книги Багряного **відомі й цікаві іноземцям** (українська еміграція визнала це особливою заслугою письменника⁶), авторка монографії мусила підсумувати: його так і недооцінили, бо критика «забагато підкреслила пригодницький стиль... а замало відмітила його ідею» [20, с. 64]. Українська ж публіка завжди була до письменника прискіпливою, а почасти й нетолерантною⁷. Прикладом одвертого й огульного критичного заперечення мемуаристи називають книгу, яку її автор, сховавшись за псевдонімом Наддніпрянець, опублікував незадовго до смерті Багряного [58]⁸. Чи не вона спричинилася до зболених рядків у передсмертному листі письменника, звернених до невідомого адресата:

«Друже мій!

Я вже задихаюсь. Щоб уявити, якого несамовитого напруження нервів і волі треба мені для витримання всієї зливи мерзості (такої безконечної і такої немилосердної), треба взяти лише до уваги, що моя душа від природи – це душа поета і мистця. А значить, вона зовсім не пристосована таку мерзоту витримувати – не має панцира, та я все це витримувати мушу. Мушу! Хто зрозуміє це слово!/? Тому я зціплюю зуби, нагинаю голову й іду до кінця мого

⁶ Див. ювілейну, з нагоди 30-річчя з дня смерті письменника, брошуру з перепублікованою з «Українських вістей» промовою д-ра М. Воскобійника: 22.

⁷ Цінні для нинішнього читача-філолога підбірки з архівів емігрантської української критики періодично подає часопис «Кур'єр Кривбасу»; недавно опубліковано розлогу статтю Ігоря Костецького (з «Української літературної газети», Мюнхен, 1958, Ч. 11 – 12) про доробок Багряного – характерний зразок критики, що виходить в оцінках із нібито «європейських» засад [45]. Показовими в ній є докори письменникові за «вади форми» (NB: із прикладами бажаної, на думку критика, стилістичної редакції окремих речень) і тези про невідповідність творів Багряного західним стандартам доброї прози («Це роман позаявропейський, бо він має вади письма» [45, с. 243]) та про належність багряннівського роману (конкретно йдеться про «Марусю Богуславку») до масової літератури. І. Костецький відзначає: «Критика ніколи спеціально не пестила Багряного. <...> Коли ж йшлося про прихильні відгуки, то походили вони від людей справді тільки прихильних, але в літературній критиці безпорадних» [там само, с. 217]. Загалом досить поблажлива щодо Багряного, стаття І. Костецького відзначена неприхованим естетським снобізмом.

⁸ Про наклепи і цькування Багряного на батьківщині та в еміграції див. докладніше у розвідці О. Шугая [91, с. 13 – 21].

призначення... Серце кожного поета і романтика мусить іти на Голгофу» [12, с. 219].

Цей лист є прикладом притаманної Багряному психологічної експресії в житті і творчості, яку нинішні дослідники (зокрема Л. Череватенко) характеризують його ж словами з ранньої, ще юнацької публікації (передмова до сконфіскованого видання поеми «Ave Maria»): *«Ходи тільки по лінії найбільшого опору – і ти пізнаєш світ»*.

Оцінки, які давали Багряному першорядні літературознавчі авторитети з еміграції – Ю. Шерех, Гр. Костюк, Ю. Лавріненко та ін., – суперечливі⁹. Передусім не сходились у визначенні творчого «стилю» (напрямку?). Ігор Качуровський – чи не єдиний, хто твердив, що Багряний («попри деякі його твори») «намагався бути модерністом» [див. у «бібліографічній студії» Ю. Войчишин: 20, с. 38-39; а також: 37]. Щоправда, Ю. Шерех ще в перші повоєнні роки назвав його «європеїстом» [89], пізніше говорив про його «неоекспресіонізм». Гр. Костюк визначив цей стиль як «сутобагрянівський». Традиція визначення письменника як «найвищого майстра-реаліста» йде, очевидно, від рецензії Юзефа Лободовського на публікацію «Саду Гетсиманського» на Заході [94] і продовжується донині¹⁰.

Коментуючи взаємовиключні оцінки західних рецензентів та еміграційних критиків, Ю. Войчишин у свій час підкреслювала нібито притаманний письменникові еклектизм: «Ми уважаємо, що Багряний не мав якогось одного стилю... треба говорити про суміш різнорідних елементів. Присутні тут елементи романтизму, експресіонізму, натуралізму та реалістичної описовості» [20, с. 39]¹¹. Така-от збірна солянка... І це про

⁹ Причини неоднозначності цих оцінок можна зрозуміти з мемуарів Юрія Шевельова (Шереха) «Я – мене – мені (і довкруги)» (Харків – Нью-Йорк, 2003, т. 1), де він використовує щодо Багряного «формулу – великий стихійний талант при мінімумі культурності». Для одних – «інтелігентів другого покоління в МУРі» – Багряний був «рагвенц, не гідний уваги», його «виклик на двобій» відмовлялися прийняти, «але в глибині душі добре знали про його існування». Інші – і серед них сам Ю. Шерех – цінували в ньому «людину діла, а не теоретико-естетичних дискусій», талановиту й глибоко порядну, хоча й «не дуже куртуазійну» в поведінці.

¹⁰ Наприклад: «Стильова палітра роману реалістична... <...> Водночас у структурі твору наявні романтичні компоненти...» [75, с. 377].

¹¹ Такі ж обережні оцінки маємо й у нинішніх українських дослідників. Див., наприклад, в авторів дисертацій: 71; 66.

письменника монументально цілісного, чию руку легко впізнати на окремій сторінці чи в абзаці! Зроблений дослідницею огляд прозових творів (а це найкраща і найзначніша частина багрянівської спадщини) містить всуціль поверхові спостереження, серед яких чимало й безпідставних визначень (зокрема про драматичну повість «Морітурі» сказано: твір «одноразового ефекту», «не криє в собі великих літературних вартостей»). Підсумкова оцінка досить стримана й видає свідому обережність авторки: «Як прозаїк, Багрянний займає одне із визначніших місць в українській літературі на еміграції» [20, с. 61].

Сучасніша ж критика схильна трактувати цього письменника як «культового» автора (І. Кошелівець [47]), котрий, мовляв, серйозного науковця повинен цікавити лише як міфотворець патріотичного кшталту¹². Спроби досліджувати художню специфіку безумовно вартісних його творів багатократні¹³, однак немає навіть чіткого вибору, що саме й наскільки вартісне, позаяк його творча спадщина неоднорідна.

Чому ж письменник яскравого таланту не отримав певного місця¹⁴ в українській класиці ХХ ст.? Окрім політичних причин ще й тому, що назагал українське літературознавство не вивчало його твори достеменно. Скажімо, ніхто не спробував перевірити безпідставні тези про натуралізм і традиціоналізм Багряного, про перевагу публіцистики, про «позитивного героя» як головну його заслугу (вперше це твердження висунув, здається, В. Гришко) тощо. Усі ці загальники вимагають суттєвих коректив і, зрештою,

¹² Подібну настанову зустрічаємо у В. Агєєвої: Багрянний, на її думку, є лише «сумлінним продовжувачем реалістично-побутової традиції» й очевидно програє в порівнянні з В. Домонтовичем, твори якого, мовляв, варто пропагувати, бо вони «цікавіші, ніж тиражовані патріотичні романи». Авторка не схвалила введення останніх у шкільну програму [див.: 1].

¹³ Див. доповнений бібліографічний покажчик, ретельно підготовлений харківськими науковцями Тетяною Сосновською, Валентиною Ярошик, Вадимом Усанем [78, с. 70 – 134]. На жаль, наші публікації вказані там із суттєвими помилками) [с. 103]. Широкий спектр сучасних досліджень про письменника подає також збірка доповідей з ювілейної наукової конференції в Харківському національному університеті імені В. Н. Каразіна у вересні 2006 року [Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна, сер. «Філологія», № 742, Харків 2006].

¹⁴ Це засвідчили публікації та скромні ювілейні урочистості (аж ніяк не на державному рівні і навіть не як подія для національної культури) на честь багрянівського століття (зате відзначеного ЮНЕСКО), зокрема згадана вище літературознавча наукова конференція та виставка Літературного музею в Харкові (вересень 2006 року). Деякі поважні науковці у своїх працях зачіпають проблему ідеологічного підґрунтя спротиву, який чинився вшануванню Багряного в річницю його столітнього ювілею й чиниться надалі [див., напр.: 41; 21].

нової оцінки. Отож подивимося на них крізь призму аналізу головного конфлікту та образної поетики в автобіографічних творах тюремно-гулагівського «циклу», який вважаємо найціннішим багрянівським доробком.

Розділ I

Особливості конфлікту та образної структури у творах тюремно-гулагівського циклу І. Багряного

Розглянемо ті твори письменника, які несуть провідну тему його творчості та є, по суті, найвизначнішими й найдовершенішими в його спадщині - їх можна об'єднати під тематичною рубрикою «тюремно-гулагівська проза» й розглядати в контексті всесвітньої табірної літератури як першу українську белетристичну спробу на цю тему – так, зрештою, і робили рецензенти (починаючи з Ю. Лободовського), коли з'явилися в перекладах «Тигролови», а потім «Сад Гетсиманський». Не випадкові й цілком справедливі зіставлення зі «Сліпучою пільмою» А. Кестлера та «Доктором Живаго» Б. Пастернака, і пізніші зауваги (зокрема Ю. Шереха) щодо пріоритету українського письменника в цій тематиці перед О. Солженіциним, котрого вважають Колумбом «архіпелагу ГУЛАГ» для цілого світу. Але до порівнянь повернемося згодом. Найперше важливо розібратися з тими творчими імпульсами, які спонукали Багряного взятися за перо й вилилися саме в таку, а не в іншу форму – на попередників йому було просто ніколи оглядатися.

«Тигролови», як відомо, написані 1943 року в Моршині – Львові, щойно Багряний вирвався від радянських «органів». Драматична повість «Морітурі» датується 1947-м роком і надрукована в емігрантському видавництві «Прометей»; романи «Людина біжить над прірвою» та «Сад Гетсиманський» створені приблизно в один час: 1948-й – 1950-й роки; але перший із них надрукований посмертно (1965), а другий – у 1950 році та зробив письменникові літературне ім'я в Європі. Усі ці твори становлять не цикл, звичайно, але певну єдність. Передусім вона виявляє себе образом головного героя, що навіть зовні, портретно, не залишає у читача сумнівів: за ним стоїть сам автор, а перипетії сюжету – то пережите ним. Три романи відображають три реальні етапи страдницького шляху їхнього творця (біографи твердять, що

письменник у 1932 – 1943 роках був тричі арештований органами НКВС і переніс чимало випробувань радянських катівень).

Друга об'єднуюча риса – особливості конфлікту. Протистояння Людини і тоталітарної Системи – загальне його визначення – у Багряного виглядає в порівнянні з іншими авторами табірної прози зовсім особливим. Схожість бачимо пізніше в дилогії «Факультет непотрібних речей» Юрія Домбровського (1964 – 1978), зокрема схожі тип автобіографічного героя і характер розв'язки – її життєствердний пафос. Проте Домбровський у зіставленні з Багряним значно реалістичніший, традиційніший; притаманні йому добротний психологізм і тверезий оптимізм роблять його «тюремні» (про пережите в таборах Домбровський так і не написав) романи напрочуд світлими. В українського письменника конфлікт загальніший, масштабніший: у долі свого героя він показує національну українську трагедію (національно зумовлена конфліктна сторона радянської дійсності у Домбровського, по суті, відсутня, як і в багатьох інших російських авторів-табірників), і навіть оптимістичні кінцівки «Тигроловів» та «Людини... над прірвою» не знімають трагізму.

Один із примітних мотивів у конфліктному розвитку тюремної прози – мотив зради¹⁵. Знову пошлемося на порівняння між Багряним та Ю. Домбровським. У російського прозаїка зрада – вічне, морально-етичне поняття, розкрите через аналогії з євангельським міфом (образ Іуди-«стукача» й «дослідження» історичної достовірності легенд про Христове розп'яття). У Багряного мотив зради, пронизуючи всі твори названого циклу, веде за собою конфлікти національної самоідентифікації у свідомості героїв, пов'язується з проблемою історичного шляху, обраного українським народом у XX ст., на якому його підстерігають пастки ренегатства й небезпеки «братньої допомоги», що ведуть цілий народ в історичне небуття. Отже, докладно розглянемо саме цей конфліктний мотив.

¹⁵ Щодо Багряного його не раз підкреслювали коментатори, однак поза контекстом і, як правило, без пояснень авторської мотивації: чому саме в Багряного мотив виявився на першому плані?

У досить давній статті Микулаша Неврлого «Тема братовбивства в українській літературі» зроблено спробу оглянути крізь призму названої теми вітчизняну класику – від літописного сказання про Бориса та Гліба до модерної доби. Висновки статті мали, очевидно, пояснити часту з'яву цієї теми в національній культурі та її специфіку, що виявляє певні риси національного характеру. Однак у результаті автор подає загальні тези про притаманні українцям «індивідуалізм, тенденцію до взаємної боротьби, до руйнування власних і чужих життєвих форм» та про суворе засудження гріхів братовбивства і зрадництва народною мораллю [59]. Чимало з класичних текстів, які розглянуто, належать видатним митцям: Т. Шевченкові, І. Франкові, О. Кобилянській, М. Хвильовому; Багряного не згадувано, хоча в нього тема лежить на поверхні й помічена багатьма критиками, один із яких навіть назвав «Сад Гетсиманський» «книгою про зраду й відступництво» [див.: 37]¹⁶. Очевидно, тема потребує докладнішого аналізу.

Примітною рисою Багряного-художника є постійний зв'язок сюжетів із біблійними ремінісценціями про Каїна та Авеля, Юду й Христа, з алюзіями вітчизняної історії, переповненої трагедіями відступництва, з ідеєю «роду, міцного згодою» (Ю. Яновський), з мотивами ностальгії за домом-вітчиною. Про ці мотиви науковці теж писали¹⁷, однак не було їхнього детального розгляду у зв'язку з певною тематикою та особливостями творчого стилю письменника, не зроблено суттєвих висновків про мотив зради як рушійну силу внутрішнього, відмінного від побутових колізій – метафізичного, інтелектуально-духовного – конфлікту в його романах. Саме такі завдання ставляться в нашій розвідці.

¹⁶ Теза, зрештою, стала стереотипною у шкільному викладі матеріалу: «Проблема зрадництва є основною у творі» [18, с. 140]. Переходячи зі статті в статтю у методичних часописах, це твердження формує уявлення про письменника як про зацькованого параноїка, котрому зрада ввижалася повсюди. Напр.: «Напрошується висновок: зрада – коли не основна причина з'яви “Місячної сонати” у романі “Сад Гетсиманський”, то, безперечно, одна з головних» [64, с. 20]. Насправді Багрянний, судячи з його листів як найбільш адекватного «пейзажу душі» у творчій спадщині письменника (так називає мемуаристику М. Коцюбинська в есеї «Над маминими щоденниками»; до мемуаристики відносять епістолярій, щоденники і власне мемуари-спогади), був на диво психічно витривалою людиною.

¹⁷ Див., зокрема, статті Олени Дашко, Зої Савченко, Михайла Сподарця та ін., вказані у бібліографічному покажчику [78].

Юрій Барабаш, роблячи спостереження над зацікавленістю українських літераторів еміграції постаттю і творчістю М. Гоголя, писав, що **мотив зради батьківщини у всіх її представників** (включаючи Д. Донцова, Ю. Липу, Є. Маланюка тощо) так чи інакше є центром уваги, бо з нього випливає національна ідея та відчуття власної національної ідентичності. Він **став своєрідним симптомом національної хвороби українства**, оскільки коріниться в очікуванні національної катастрофи, чергової в українській історії поразки в період її невідворотного насування. Це назагал може бути притаманне людям будь-якої нації, але в українській традиції «перетворилося на за давньий соціопсихологічний стереотип, пошук *зради* якої головної причини поразки» [17, с. 56; виділення курсивом – авторське]. Показово, продовжує дослідник, що в середовищі першої хвилі української еміграції «тяжкий комплекс поразки не знизив тону національно-політичної свідомості, не пригнітив думку, навпаки, надавав їй більшої гостроти та наступального характеру. Домінували аспірації до реваншу, світопочування Sturm und Drang’у, налаштованість до героїки, самопожертви, до продовження боротьби, оцінка свого емігрантського становища як прикрої, але тимчасової паузи у цій боротьбі, а з другого боку, нестримне прагнення до тверезого, нещадного, жорсткого, аж навіть жорстокого аналізу коренів і причин тієї поразки» [там само, с. 57].

Розглядаючи твори Багряного у світлі цієї тези, бачимо, що вони цілком суголосні окресленому в ній настроєві. Однак повоєнна доба була іншою, ніж зоряний час першої емігрантської хвилі – міжвоєнна. Тим то й перебував Багряний у постійному конфлікті з представниками найрізноманітніших еміграційних політичних сил: після Другої світової йшла **безнадійна боротьба**, і чи не кожен із його співвітчизників особно шукав у ній ворога й зрадника. С. Павличко писала про цю ситуацію як колосальний стрес для нових українських утікачів до Європи, серед яких не могло бути згоди й ясності, а

натомість у всіх писаннях, літературних і про літературу, проглядав страх і непевність у майбутньому [див.: 60, с. 277 – 314].

Багряний був із тих, хто активно й безкомпромісно втручався в політичну боротьбу. Надаючи в опозиції «народ і мистецтво» перевагу першому полюсові, він визнавав лише те мистецтво, яке є служінням народові та визволенню нації [60, с. 282]. Однак не можемо погодитися з тезою дослідниці про обов'язкову нібито вторинність, наслідувальність такого мистецтва [там само, с. 288 – 289]. Талановитий художник, Багряний яскраво оригінальний у поетичному вираженні найполітичніших своїх ідей. Інша справа, що далеко не завжди його ідеї прочитувалися вповні й прихильно, так само однобоко й упереджено сприймалася форма їхнього вияву («традиціоналіст», за С. Павличко, – то синонім для представників архаїчного народництва як протиположності розвитку українського модернізму).

Після значного для емігранта бездержавного народу літературного успіху у 50 – 60-х рр. (кращі твори письменника ще за його життя були перекладені європейськими мовами та мали прихильність у критики й читачів [див. докладніше: 20, с. 62– 80]) Багряний не отримав в українському емігрантському середовищі ні при житті¹⁸, ні помертню належної адекватної оцінки, про що свідчать вищезгадані статті й спогади: у них пріоритетними представлено його поезію (очевидно, за інерцією з довоєнних часів та на хвилі резонансу «решток загубленого, конфіскованого і знищеного, 1926–1946» – поетичної збірки «Золотий бумеранг»), публіцистику, політичну діяльність, а прозі відведено досить скромне місце [20, с. 41 – 61; див. також бібліографічний покажчик: 78].

¹⁸ Прикладом несправедливого ігнорування є інтрига, яка боляче зачепила письменника в останні роки життя, проте була відома донедавна лише вузькому колу його адресатів і виявилася в листах до Гр. Костюка, опублікованих зі скупим коментарем в емігрантському часописі [див.: 44]. Ідеться про те, що Ю. Лавріненко не включив твори Багряного до відомої антології «Розстріляне відродження» (Париж, 1959 р.) і не згадав про його присутність у літературі 20 – 30-х років жодним словом. У трьох листах 1959 – 1962 рр. Багряний, повертаючись до мотивів цього вчинку колеги, пише про свої прикрі почуття: *«Такі от речі щойно змушують людину переоцінювати цілу низку понять і вартостей, в тім і поняття про людську честь. Я це пишу тільки тобі. Ні в пресі, ні публічно я не вдаюся до цієї теми. Мені мерзко на цю тему говорити. І ось чому: я роками, десятиліттями з заком, обстоюю високі вальори людини, що пройшла підсоветське пекло (де виховуються раби й покруч), обстоюю високу мораль і честь нашого трагічного покоління, і от – на Юрковому цьому прикладі мало би виходити, що все це наполовину неправда»* [9, т. 1, с. 581, 584 – 585]. Докладніший коментар стосунків Багряного – Лавріненка як автора і критика подано у статтях С. Луцій [52; 53].

* * *

Показова, легко вловлювана читачем особливість Багряного-художника в тому, що підсвідомий авторський імпульс – загострене переживання зради як особистої трагедії¹⁹ та суспільного комплексу поразки – він перетворює у драматичний сюжет, надаючи своїм трьом головним автобіографічним творам вигляду пригодницьких книг, хоч би їхня тема й матеріал мало для того надавалися. Рецензент посмертно виданого роману «Людина біжить над прірвою» подавав такі зауваги: монотонність у фабулі, багатослівність і повтори, «брак цікавих зустрічей, особливо з інтелектуалами», а тим самим «є тільки один рівень бачення» зображеного²⁰. Схожу думку щодо «негативних сторін» того ж твору висловив і Д. Чуб (Нитченко) [86, с. 231]. Тобто, з одного боку, Багряного постійно хвалили за захопливі пригодницькі сюжети, а з другого – критикували їхні нібито недоліки, постійно вказували на «багатослів'я, мітингові ефекти», «брак лаконічної концепції, конденсації і самодисципліни автора»²¹ тощо. У цих відгуках відчутно нав'язується канонічна мірка пригодницького жанру, до якого Багрянний, на думку критиків, не дотягує.

Але чи правомірно прикладати ту мірку? Інакше кажучи – чи був в авторському задумі саме той жанр? Звісно, якщо виходити з доброго правила про те, що про талант треба судити за ним самим встановленими законами... Тим більше, коли йдеться про автобіографічні твори, в які автор, безумовно, вкладає найбільшу й найдорожчу частку особисто пережитого. Може, він творив свою власну форму, де видимі критикам, приміром, «завеликий вступ» чи «багато одноманітних міркувань над руїнами міста, церков та їх устаткування, що читається без великої цікавості» (Д. Чуб) – необхідна частина конструкції, а не зайва деталь?

¹⁹ Про сімейну трагедію Багряного – його напружені стосунки з рідним братом, пізніше – зі старшим сином, котрий виріс без батька і мусив під тиском КДБ зректися його в зрілому віці та підписати ганебного листа в радянській пресі, про вороже ставлення й ренегатство земляків докладно йдеться в біографічному романі-дослідженні О. Шугая [92].

²⁰ Див. про рецензію Вадима Сварога з часопису «Нові дні», грудень 1966 року: 20, с. 59.

²¹ Див. у часто цитованому відгуку Юзефа Лободовського з еміграційного польського часопису «Культура» (1951, ч. 1/39) на публікацію «Саду Гетсиманського» [цит. за пер. з польськ.: 86, с. 229 – 230; 20, с. 52 – 53].

1. Конфліктно-образна основа повісті «Морітурі»

Для початку розглянемо повість «Морітурі». Вона серед творів тюремно-гулагівського «циклу» відмінна своєю поетикою, будучи спорідненою з ними образом головного героя, а з «Садом Гетсиманським» пов'язаною всіма сюжетними колізіями. Точніше сказати, «Морітурі» і «Сад Гетсиманський» – то ніби сюжетно один і той же твір, написаний двічі в різній творчій манері, «вилитий» у різні форми. Вони схожі й несхожі, як двійники. Справа навіть не в жанровій різниці, бо жанр «драматичної повісті» чи роману – просто вибрані письменником різні інструменти, котрі допомагали ограненню одного й того ж життєвого матеріалу. Суть інакшості лежить глибше: жанрова форма по-різному проявляє світоглядні й психологічні засади творчості. Спробуємо окреслити особливості поетичної форми повісті «Морітурі».

Це твір яскраво експресіоністичний. Драматична жанрова структура оголила певні риси, які в трьох названих романах не впадають у вічі читачеві, бо приховані рядом сюжетних та образних характеристик, притаманних традиційному (передусім – реалістично-психологічному соціальному) романові: розгалуженість дії, докладний опис її обставин і колізій, багатогеройність композиції, психологічна вмотивованість поведінки персонажів, об'єктивна позиція наратора тощо. У «Морітурі» це відсутнє, і дія виступає рельєфно, розгортається однонаправлено, гострими графічно чіткими лініями поведінки кількох героїв, ставлячи їх у ситуації непримиренного конфлікту. Дія відбувається в тих же обставинах, що й у «Саду Гетсиманським», проходить (у стислому варіанті) ті ж етапи розвитку, завершуючись тою ж, у житейському розумінні, розв'язкою. Головного героя звать Микола Матяж, він молодий, «атлетичної будови», у нього романтична професія – моряк, штурман. Для Багряного це прикметна риса: його автобіографічні герої носять мужні чоловічі імена й козацькі прізвища, що легко запам'ятовуються; у них обов'язково вособлено мужнє, чоловіче начало, що підкреслюється й життєвими деталями, як-от професія («авіатор», «архітект»). Прикметно, що

ім'я героя названо лише кілька разів, а в ремарках і діалозі він поданий як Юнак та Штурман. Більшість персонажів теж не мають імен, названі лише окремі – узагальнююче-символічні, з алюзійним підтекстом: Карл Маркс, Ненькало, Доктор Іванов, Дід Чумак... Основа сюжету – лінія головного конфлікту, в якому автобіографічний герой відстоює перед співкамерниками, слідчими й усією тоталітарною Системою свою гідність та нездоланність національної ідеї, протиставляючи її ідеї комуністичній, zdeградованій в особі розчавлених комуністичною владою її апологетів – Командарма, Карла Маркса, Троцькіста-Бухаринця та інших, об'єднаних промовистим узагальненням «морітурі» (бо вони й на краю загибелі не перестають славити «цезаря»-Сталіна та надіятись на його милість).

Порівняно із «Садом Гетсиманським» шлях головного героя «Морітурі» на Голгофу вимальовується узагальнено, без конкретних подробиць і деталей, зате гранично експресивно. Сім розділів повісті розгортають ряд метафоричних монументальних сцен, у яких не тільки конкретні персонажі, а Людина загалом проходить випробування абсурдом людиноненависницької Системи. Назви розділів через євангельські алюзії породжують метафоричний підтекст – аналогію Христовому розп'яттю: 3-й розділ – *«Месія іде на конвеєр»*, 4-й – *«Розколотий Месія та чого хоче Штурман»*, 5-й – *«Очна ставка та зречення апостолів»*, 6-й – *«В камері смертників»*. 1-й розділ – *«Коли на Кремлівській вежі б'ють куранти»* – є своєрідним прологом-експозицією, він окреслює місце дії *«на шостій частині світу»*, показуючи її вселенською тюрмою у конкретний час, що теж стає метафорою – 22 червня 1939 року, **північ**. 2-й розділ – *«В тюремних катакомбах»* – містить метафоричну зав'язку: запроторено до тюрми марксиста-професора, якого звинувачують як *«ворога народу Карла Маркса»*. Головний герой з'являється у 3-му розділі, протиставляється не лише слідчим та іншим виконавцям влади, а й товаришам по нещастю – він «не колеться» й у своїй зятятості абсолютно самотній, бо мусить бути живим докором слабшим і поміркованішим. Провідним у його

стосунках зі співкамерниками виступає мотив зради, котрий у творах Багряного, як сказано вище, є постійним, наскрізним. У «Морітурі» він виглядає навіть гіпертрофованим. Наприклад, ідучи на черговий допит, Штурман кидає у вічі своїм сусідам тяжке звинувачення: *«Мене зраджають (оглянув усіх) ... вже зрадили... Всі мої майбутні ДВНАДЦЯТЬ АПОСТОЛІВ... Так...(пауза). Перше зраджають (пауза), а вже через зраду й відречення (пауза), через муки безмежного падіння прийдуть до ствердження (пауза) і до власного оновлення... (зітхнув і закінчив раптом іронічно, з гірким сарказмом). – “БІТІЄ визначає свідомість”»* [с. 311 – 312]²². У наступному розділі виявиться, що він правий: п'ятеро його сусідів, викликані на очну ставку, «закладатимуть» його й один одного, плутаючись у звинуваченнях і заперечуючи будь-яку в них логіку: *«фашист», «петлюрівець», «націонал-анархіст», «замаскований комуніст», «могильщик системи»...*

Роблячи епізоди очних ставок трагічно карикатурними, автор добився ефекту «очуднення», притаманного брехтівському епічному театрові, де глядач повинен сам аналізувати й робити висновки з побаченого. У цьому випадку висновок стосується історичного минулого й майбутнього України: весь народ – бо у «спільники» Штурманові його обвинувачі зараховують *«всю камеру», «всю тюрму»* і, нарешті (найбільш радикальне звинувачення належить, звичайно, Карлу Марксу), всіх, *«хто лишиється живий»,* – має пройти крізь пекло репресій і спокутувати історичну помилку пролетарської революції та братовбивчої війни, щоб відродитися до національного оновлення. Противники Штурмана виглядають трагіфарсово й викликають у нього й у читача співстраждання та співчуття всуміш з огидою: їх прирекла сама історія, вони виявилися занадто слабким матеріалом, щоб гідно витримати нелюдські експерименти. Коли перший зі свідків заходить до кабінету Слідчого, це виглядає так: *«Відчинились двері й пропустили Людину. Згорблена, пошарпана, з руками назад вона слухняно попростувала туди, де показав рукою*

²² Сторінки повісті «Морітурі» вказуємо за виданням: 15; виділення авторські.

Слідчий...» [с. 323]. Поява наступних свідків посилює ефект, як і реакція Штурмана на їхні свідчення: спочатку *«...усмішка майнула йому по устах і щезла, така скептична і вибачлива»* [с. 323]; далі його розпач і біль зростає з кожною новою сценою: *«...махнув рукою аж наче з розпукою, покотивши по спинці стільця гарячу, півпритомну голову»* [с. 328]. Така своєрідна композиційно-образна градація в «Морітурі» – один із найбільш яскравих прийомів поетики, на ньому побудовано ефект більшості сцен, у котрих реально-достовірні образи й картини виростають до гротескових або патетичних.

Ще одна важлива лінія конфлікту проявлена через протистояння Штурмана й Ненькала – апологета національно-української ідеї в її примітивному анахронічно-стилізовано-хуторянському варіанті. У відкритий двобій герої вступають у передостанньому 6-му розділі, який після кульмінаційних сцен очних ставок у розділі 5-му ще раз підносить конфлікт до гострого напруження: Ненькало піниться від злості, проклинаючи *«Анцихриста»* – так він називає Штурмана, а не своїх дійсних катів; Штурман втрачає рівновагу й контроль над собою, слухаючи люті прокльони від того, кого Поет назвав пророчо «німими, подлими рабами». У монологів обох героїв цієї дії важливу роль грають шевченківські ремінісценції, але в устах Штурмана вони іронічно переосмислені й усталені в новий контекст, тоді як Ненькало спирається на них як на догмати своєї хуторянської віри: *«Оновиться земля... Оновиться... Щезне все, яко дим... І тільки тирса шелестітиме про минуле лихоліття... І знов, як колись, заголубіють могили, оновиться Січ-Мати... Зариплять мажі, з щасливими господарями по вільних степах мандруючи до щасливої оселі в гаю... Встануть гетьмани, й блисне булава... І військо заграє, як море... Підуть байдаки, ге-ей!.. Кари ляхам, кари... І нарешті усміхнеться “заплакана мати”...»* [с. 349].

Шевченківські вирази тут, як бачимо, потрошені на друзки і перемішані цілком довільно, щоб скласти втішну для Ненькала картинку-забавку. Коли на

неї не вільно задивлятися, тоді треба іншу: Ненькало зрештою приєднується до тих, хто готовий молитися на Сталіна за подаровану «милість» – двадцять п'ять років каторги. Розв'язка конфлікту звучить нотою трагічного оптимізму, бо в ній стверджується незнищенність ідеї гуманізму, яку саможертвовно захищає Штурман: у вагоні, що везе приречених на каторгу, він ділиться хлібом з голодним Карлом Марксом, чим викликає у того зворушення й визнання: *«Твоя ера починається завтра, Штурмане!»* [с. 363]. Тобто гряде ера відродження людяності – Багряний є тим автором, котрий ніколи не нехтує можливістю підкреслити свою віру в неї.

Тенденційним виглядає не лише конфлікт та його розв'язка. Одверта авторська тенденційність виявлена у змалюванні персонажів, загалом у всій образно-стильовій тканині тексту. Ще раз підкреслимо: це характерна риса всіх творів письменника, але в «Морітурі» вона особливо помітна завдяки напруженій, концентровано-лаконічній формі «драматичної повісті». Образи героїв масштабно узагальнені, аж до схематизації (це видно вже в іменах та прізвищах-прізвиськах): за кожним прочитується певний вимір ідеї, яку автор випробовує. Поведінка героїв декларативна, жести й репліки експресивно підкреслені, наголошені. Для прикладу візьмемо з однієї дії кілька ремарок щодо одного героя: *«Маркс рве не собі волосся»*; *«Маркс в розпуці»*; *«Маркс вжахнувся»*; *«Маркс перелякано озирається, шепоче»*; *«Маркс, перелякано озирнувшись»* [с. 296 – 297]. Текст буквально рясніє такими вказівками на театральні, гіперболізовані жести. Постаті героїв густо змальовані контрастними яскравими фарбами. Автор блискуче володіє експресіоністичною стильовою технікою, головні характеристики якої – гіперболізованість усіх засобів змалювання героїв та контраст як головний принцип композиції й колориту. Юнак (він же Штурман) представлений лицарем без страху і догани, ті, що йому протистоять, – здрібнілі *«людішки»*, не гідні йому навіть в очі прямо глянути. Ще одна категорія персонажів – жертви (Валентина, Дід Чумак, Дружина Командарма), за ними – великий народ, в ім'я якого головний герой

тримається так стійко, знаючи свою приреченість і небезпеку компромісів із совістю: *«...я лише констатую безглузді й страшні речі... І найстрашніша з них – це людська наша нікчемність... (дивиться на всіх запаленими очима, і люди одвертаються, втягують голови в плечі) – Система виховала раба...»* [с. 285]. Саме цей дух безкомпромісності й хоче вибити з нього Слідчий, використовуючи найнищівші засоби, аж до катування матері з немовлям на очах у допитуваного.

Монументалізм, авторська політична заангажованість є рисами, притаманними соцреалістичному мистецтву. Але вони були в мистецтві завжди – у ХІХ столітті, скажімо, належали романтикам, а відтак у ХХ-му перейшли до експресіоністів. Від соцреалізмівських характеристик із тою ж назвою їх відрізняє відсутність автологізму та опора не на партійні догми, а на прадавні архетипи й християнські міфи, що дає змогу уникнути ідейної одномірності та «класовості». Постійні паралелі з біблійними міфами для Багряного такі ж органічні, як і фольклорно-пісенні мотиви. Саме вони становлять основу його образного мислення, з якою узгоджено взаємодіють інші «найпосутніші риси модерного світосприймання», визначені, для прикладу, В. Пахаренком:

- «...1) прорив раціональної оболонковості світобачення;
- 2) заперечення матеріялістичного детермінізму, визначення інтуїтивізму поруч з логічним шляхом пізнання;
- 3) особистісність замість масовізму, повернення в епіцентр твору “Я” – авторського, читачевого, героєвого;
- 4) досконаліша форма психологізму;
- 5) символізм;
- 6) всюдипроникаючий (навіть у прозу, власне драму, публіцистику) ліризм;
- 7) іманентний естетизм» [61, с. 27].

Усі ці характеристики, окрім хіба що «досконалішого психологізму» (про психологізм цього письменника треба сказати окремо), один до одного

накладаються не тільки на «Морітурі» чи поезію Багряного, а й на всі його романи. Тільки в романах та ж авторська ідея втілюється іншими, ніж у драматичній повісті, – значно ближчими до традиційного українського реалізму засобами. Звернемо увагу передусім на ті, які не мають аналогій із «Морітурі».

2. Система біблійно-літературних паралелей, алюзій та образної символіки у романах «Сад Гетсиманський» і «Людина біжить над прірвою»

Впадає у вічі, особливо у цих двох останніх творах, нагромадження натуралістичних подробиць, деталей у численних описах в'язничного побуту та перипетіях блукань героя «в катакомбах» Системи. Спочатку вони здаються самодостатніми, адже вражають читача, хвилюють його уяву, здаючись неவிгаданими «малюнками з натури», із тої дійсності, яку, за українською приказкою, дай, Боже, нікому не бачити. Але читацький інтерес вона, безумовно, притягує, і не викликає сумніву, що письменник враховував цей ефект. Йому було важливо показати злочинність Системи, як на суді, підтвердивши правдивість своїх свідчень виразними й точними деталями (згадаймо репліку замість посвяти, якою починається текст «Саду Гетсиманського»: *«Всі прізвища в цій книзі, як-от прізвища всіх без винятку, змальованих тут, працівників НКВД та тюремної адміністрації, а також прізвища всіх в'язнів (за винятком лише кількох змінених), – є правдиві. Автор»*; очевидно, саме вона дає підстави багатьом дослідникам говорити про документалізм творів письменника – конкретніших доказів у критичній літературі не знаходимо).

Та далеко не кожен читач звертає увагу на те, що описи Багряного не «метонімічні», а «метафоричні» (В. Пахаренко), тобто несуть значення не часткове, деталізуюче, а узагальнене: важливі не подробиці самі по собі, не жахлива екзотика, навіть не достовірність (зрештою, і в «Тигроловах» екзотика не самодостатня, хоча це цілком класичний за жанровою формою

пригодницький роман), а їхня здатність підносити описане до метафор, котрі стають знаковими. Не випадково в «Морітурі» й у «Саду Гетсиманських» деталі-знаки одні й ті ж: голі люди в переповнених камерах, «намордники» на тюремних вікнах, матері та дружини в тюремній черзі тощо. Будь-який конкретний опис, як правило, стає в градаційний ряд із собі подібними й переростає в метафору парадоксальності та абсурдності буття, підкреслює неможливість для героя змиритися з ним, визнати себе винним. Відлагоджена система тюремного «порядку» саме через описи, через їхні колоритні деталі виглядає ідіотською.

Загалом докладний опис – прикметна риса тюремно-табірної прози, але рідко хто з її авторів так гостро бачить ідіотизм обставин, як Багряний. У цьому плані доцільно порівняти його з О. Солженіциним. Російський письменник будь-якою сторінкою своїх документальних і белетристичних творів підказує читачеві висновок: усе, що робиться в тюрмі чи в таборі, є закономірним вислідом і відображенням суспільно-політичного ладу, владної політики, усе – вияв залізної детермінованості, бо залежить від безлічі причин і зумовлює, у свою чергу, безліч наслідків. Будь-яка випадковість так само логічно зумовлена, як і передбачувана, бо об'єктивна. Блискуче володіння методом психологічного аналізу сприяє такому об'єктивованому зображенню у Солженіцина. **Багряний же кожним образом і словом суб'єктивний і не приховує цього. Головна мета його описів у тому, щоб показати: у тюрмі, в усій каральній системі все – протиприродне й алогічне, будь-яка деталь – абсурдна й суперечить нормальним людським уявленням.**

Герой Солженіцина – індивідуальність, навіть якщо він створений як уособлення «соборного» народного начала (Іван Денисович, Матрьона). Герой Багряного – узагальнена постать, знакова. Навіть індивідуалізоване психологічне зображення (воно стосується, власне, лише головного автобіографічного героя) покликане виконати ту ж узагальнюючу функцію: герой уособлює героїчний національний тип, через те й наділений

гіперболізованими рисами мужності та протиставлений загалові, через те й переживає так загострено як своє відчуження від товаришів по нещастю, так і солідарність із ними.

Дослідники прози письменника вже писали про важливість у ній теми роду, родини, рідного дому як протиставлення космосу – хаосові й народної традиційної моралі й культури знелюдненню та денаціоналізації у Системі²³. Найперше абсурдною у Багряного виглядає людська поведінка, бо на матеріальні умови увага звернута значно менше, вони мають здатність у його описах дематеріалізуватися – перетворюватися у знаки певної реальності, переходячи у сприймання й почуття суб'єкта, стаючи відбитками в його пам'яті й мотивами мрій, марень, рефлексій (як-от мотив Місячної сонати чи мотиви народних пісень у «Саду Гетсиманським»).

Особлива сторона романів Багряного – галереї персонажів другого плану. У тюремно-табірній прозі (особливо в мемуарній – у Северини Шмаглевської, Євгенії Гінзбург, Олега Волкова, Льва Разгона та ін.) це обов'язковий компонент сюжетно-образної системи: поруч із головним героєм і навіть часом яскравіше, ніж він, показані численні його товариші по нещастю – з одного боку, та ті, котрі їм протистоять, представляючи Систему (слідчі, наглядачі, адміністрація тощо), – з другого. У багатьох мемуарних творах «вставні новели», присвячені таким персонажам, вибудовуються в яскраву композицію, що дає масштабне уявлення про «інший світ» (так у 1950 р. назвав свою мемуарну книгу про ГУЛАГ, широко знану на Заході, польський письменник Густав Герлінг-Грудзінський). Не так у Багряного. Його тюремні романи й повість «гомоцентричні»: головний герой у них завжди виділяється на загальному фоні, ті ж, хто цей фон утворюють, показані однопланово, узагальнено, почасти спрощено. Функція, яку ці персонажі виконують, – відтінити головного героя.

²³ Див. у статтях О. Дашко.

Тезі про реалізм Багряного суперечить сама «антиматеріальність» його творів. В оповіді немає матеріально об'єктивної картини дійсності, завжди лише суб'єктивна, що має силу гіпнотичного, навіювального впливу на читача. Так, у романі «Людина біжить над прірвою» докладно описано багатоденні мандрівки героя-втікача босоніж сотнями кілометрів воєнних доріг, у пору ранньої весни, без їжі й хворого, у постійній небезпеці – і все це не заради того, щоб читач подивувався фізичній витривалості героя й побачив реалістичні подробиці: вони ніби самі собою розуміються й подекуди просто опускаються, проте читач не повинен ставити під сумнів саму реальну можливість такої подорожі. Автора явно не цікавить переконливість описаних ним матеріальних обставин дії, а лише **художня переконливість ідеї: духовно Людина здатна вивищитися над матеріальним (у тому числі й владним, суспільним) світом і перемогти його, перемогти навіть себе, власну неміч і недосконалість, коли йде до святої мети.**

Читачеві передається те бачення обставин, що притаманне героєві. Навіювальний характер впливу, як і антиматеріальність зображення, – безумовно, риси модерного твору, зокрема експресіоністського. Цьому світовому напрямкові в мистецтві першої половини XX століття притаманне було нехтування об'єктивними пропорціями матеріального світу, їхня деформація, навіть спотворення заради максимально вражаючого / експресивного вираження індивідуального світобачення художника. Як правило, експресивне світобачення є трагічним, оскільки митець не може змиритися з недосконалістю, негармонійністю світу. Експресіоністи розробляли передусім найбільш глобальні й трагічні проблеми людського буття. Узагальнюючи особисте, суб'єктивне, часткове («не падаючий камінь, а закон земного тяжіння!» [див.: 31, с. 182 – 194]), вони вдавалися до алегорії, глобальної метафори, гіперболи, гротеску.

Саме такими бачаться стосунки зі світом в автора / героя Багряного: всі суспільно-історичні, матеріальні, конкретно-побутові обставини зведено до

мінімуму, показано настільки, наскільки це важливо для головного – заповітної авторської ідеї, заповітних ідеалів. Усі проблеми автора / героя представлено у крайньому напруженні й загостренні, усі вони – навіть суто приватні – стають у буквальному розумінні «світовими», «всесвітніми» проблемами. Докладніше це можна показати на прикладі вже згадуваного мотиву зради, який гіпертрофовано виявився не лише в «Морітурі», а й у найбільш класично врівноваженій формі «Саду Гетсиманського», а в романі «Людина біжить над прірвою» став наріжним каменем розвитку сюжету, конфлікту й авторської ідеї через образ Соломона.

У двох останніх романах умовно виділеного нами автобіографічного циклу з прозових творів письменника ні примітних зовнішніх сюжетних подій, ні екзотичної обстановки дії нема, конфлікт зосереджено на внутрішньому самопочутті головного героя, якого позбавлено можливості самостійної дії, – однак, тим не менше, і без зовнішніх поштовхів він (конфлікт) розвивається за законами пригодницького жанру: загадка – очікування – випробування – розв’язка – нова загадка й випробування і т. д. Така особливість поетики дає Багрянному свої переваги: його твори захоплюють читача гостротою інтриги – читач не помічає, що вона малосуттєва для розвитку сюжету й часто актуалізується штучно, через підкреслене введення образно-драматичних лейтмотивів (ось чому потрібні повтори й варіації), а не через саморозвиток подій.

Ще одна захоплива сторона – сильний характер головного героя, який здається живим, достовірним, спокушає до традиційного в наших школах «аналізу образу» за «рисами характеру» (Г. Ключек [40]); і знов-таки читач упускає з уваги, що цілісна й монументальна природа багрянівського образу підкреслено нереалістична, та й інші персонажі виступають знаковими, узагальненими постатями. Але вказані достоїнства в наслідку, в рецепції обертаються іншою стороною: вони провокують пересічного читача на поверхове, неадекватне прочитання гострого сюжету, і роман-свідчення, твір-

документ, достовірність якого оплачена ціною реальних крові й мук, сприймається за законами белетристики, де художній світ та реальний – далеко не одне й те ж.

Ось, для прикладу, показовий хід міркувань ще однієї рецензентки: форма «Саду Гетсиманського» «не доросла до ідеї твору»; для писання такого роману «не потрібно документальності й автентичності», а в Багряного «публіцист переміг мистця, і тому художня вартість твору від цього багато втратила» [36]. І як би згодом не нарікав Ю. Шерех та інші українські критики за ним услід – несправедливо, мовляв, відібрали в українського письменника пріоритет відкриття гулагівської теми й приписали його О. Солженіцину [див.: 88; 38] – підступу й злої волі «чужих» у цьому не було. Солженіцин відкрив світові реальний ГУЛАГ, **протиставивши його художній реальності**, сміливо й методично розробляючи новітню форму **документальної епопеї** [див. докладніше: 43, с. 308 – 354], – Багряний намагався влити новий матеріал у міхи старої форми пригодницького чи соціально-філософського роману і добився відповідного ефекту. Не його вина, що читачі не готові були сприйняти авторський задум у всій його глибині й неординарності, бо не могли повірити винятковій художній дійсності як реальній.

Пов'язані з мотивом зради психологічні нюанси конфлікту й образної структури в романі «Людина біжить над прірвою» не лежать на поверхні сюжету. Для розвитку сюжетних подій не так уже й важливо, чий донос і як саме спричинився до арешту головного героя співробітниками НКВС у перші ж дні після приходу радянських військ у його рідне містечко. Цей факт в оповіді фігурує лише мимохідь згаданою подробицею, герой про нього й не думає – на відміну від Андрія Чумака із «Саду Гетсиманського», якого в тюрмі нестерпно мучить підозра про зраду братів та коханої. У «Людині... над прірвою» так само є міфологічні паралелі сюжету, але про Каїна й Авеля згадується лише раз, між іншим. Замість Юди (це ім'я в тексті не згадано) підступним зрадником стає Соломон – таке прізвище з гордістю носить герой-антипод, котрого виведено

не так діяльним персонажем, як головним опонентом у численних (проте здебільшого уявних) ідейних суперечках із протагоністом. Але саме зрада, відступництво, ренегатство – ключові поняття в характеристиці тої зловісної сили, що з нею героєві доводиться вступити в протиборство, за єдину зброю маючи власні вірність, стійкість, гідність і честь.

У сюжеті йдеться про останній перед вимушеною втечею з рідного міста (у межах сюжету вона так і не відбудеться: у фіналі герой сповнений рішучості – *«стоятиме, як дуб, на цій землі... <...> І ніхто його з неї не зіпхне»* [с. 292]²⁴) етап випробувань для головного / автобіографічного героя. Його звать Максимом Колотом, він архітектор і колишній в'язень ГПУ, *«не досидів у тюрмі в одних і втік і... не дався себе повісити другим і теж утік... І тепер йому немає місця на землі»* [с. 11]. Його рідне містечко на Слобожанщині опиняється між фронтами Другої світової війни. Рання весна 1943 року застає героя вдома, у колі сім'ї й родичів – хрестять його новонароджену доньку, а місто потерпає від бомбардувань, артилерійських і хвиль відступаючих-наступаючих армій. За законами воєнного часу Максимові загрожує смерть то від «чужих» – німецьких окупантів, то від «своїх» – радянських «визволителів», котрі, «звільнивши» в черговий раз містечко, заходяться виловлювати «підозрілих», не переймаючись більш насущними клопотами мешканців. Імпровізована тюрма з'являється в маленькому Максимовому місті навдивовиж швидко й тут же переповнюється нещасним «підозрілим» людом, серед якого опиняється й він.

Але ці події сюжету почнуться пізніше: зав'язка настане в п'ятому розділі (арешт), перші ж представляють три частини розгорнутої експозиції: Максим серед родини (розділ перший), Максимова зустріч із Соломоном на руїнах храму (другий) і серія картин руйнованого та недобитого життя в містечку між фронтів (четвертий). У третьому розділі, відведеному автором для діалогу з читачем (він включає *«Дві нотатки на полях»*: *«1. Слово до читача»* та

²⁴ Сторінки тексту роману «Людина біжить над прірвою» подаємо за виданням: 10.

«2. Спеціальна заувага, яка мала б заступити окремий розділ»), подано специфічний багряннівський коментар заголовної метафори тексту: **людина над прірвою** – то, в розумінні автора, «звичайна собі, сіренька, в лахміття вдягнена, заштовхана, стероризована, отака собі мізерна людина 20-го століття», *«можже, навіть ви»*, *«можже, ваш брат»*... словом – *«Герой нашого часу!»* [с. 41; розрядка й інші виділення в цитованому романному тексті тут і далі – авторські]. Для автора він неодмінно *«людська істота, приречена на смерть, але бунтуюча – проти всього: проти неминучості, проти світу, проти логіки, проти стихії, проти долі самотньої, киненої напризволяще, зведеної до ролі земної піщинки, істотки, обдуреної заповідженням їй божеським покликанням»* [с. 41].

Як бачимо, автор не приховує свого наміру узагальнити образ і конфлікт; тут же й подає, для наочного прикладу, один *«кадр»* із матеріалу для узагальнення. З наступного сюжету виділено епізод, коли на шляху, яким *«женуть вчвал»* колону арештованих, з'явилася стара жінка з іконами в руках, вона бігла вслід і хрестила колону, поки й не впала від вибуху, а Максимові вчувався в тому благословенні німий крик її предків: *«Видибай!! Видибай, боже!!»* [с. 43]. Кілька місяців із поневірянь Максима Колота між воюючими арміями *«на тлі надзвичайної епопеї певного народу... <...> ...в апокаліптичному побоєвищі двох жорстоких систем... двох велетенських, ворожих одна одній і спільно в однаковій мірі ворожих цій землі»* [с. 42] є отим *«бунтом проти всього»*, що уособлює національну трагедію: *«Словом, дія відбувається на частині території нації, яка ще не жила, все лише збираючись жити, але яку всі геть спихають у могилу. Спихають і, здається, ось-ось, ось-ось зіпхнуть безповоротно. А вона збирає по краплі рештки вже решток своїх сил та й хоче знову звести голову...»* [с. 42].

Письменник відібрав для сюжету кілька родинних епізодів: із них на початку – хрестини, а в кінці – сцена з п'ятирічним сином; остання не так епізод, бо дія вже не розгортається, а епілог – фон для заключного авторського

монологу про право героя залишатися на своїй землі. Між ними пролягає шлях хресних мук: арешт, допити, тюрма в рідному місті, піший етап колони в'язнів у бік радянської території з відступаючим фронтом, втеча, повернення додому через німецький фронт. І все це на фоні *«апокаліптичного гуркоту»* й стогону рідної землі – проте в епілозі відроджується весняний шал *«духмяної чорноземної сили, такої буйної, незнищимої й незборимої снаги»* [с. 290]. Слобожанське містечко – *«місто злидарів»* [с. 45] – показане в руїнах, у хаосі воєнного смерчу, в якому руйнуються храми й людські душі, а Максим заповзявся вистояти, бо незмінними лишаються для нього цінності: любов, сім'я, рід, батьківщина й вірність людському у власній душі.

Протиставлення одвічних цінностей хаосові війни й жорстокому порядку державного терору «визволителів» становить головну лінію конфлікту та проводиться через ряд метафор-опозицій, ключових сцен-лейтмотивів (на зразок уже згадуваного *«кадру»* з третього розділу), з яких виростають символи грандіозних масштабів, сягаючи вселюдського – вони й живлять патетику авторських публіцистичних монологів (наприклад, тих цитованих, що в експозиції та фіналі). Зовнішніх подій натомість мало й показані вони скупю: володіючи даром яскравого пластичного зображення, автор, тим не менше, навмисне упускає з ряду реальних подій найдраматичніші (наприклад ті, які становлять початок емігрантського шляху для реального прототипа, котрого безумовно мав його герой), обмежуючи стосунки й учинки персонажів до мінімуму, необхідного для концентрації філософських символів-метафор-ідей. Отже, роман не є ні пригодницьким, ні побутово-соціальним, ні власне психологічним – найближчим до визначення поетики його жанру, на нашу думку, є термін «філософський», але окремо від інших згаданих визначень він теж недостатній, бо жанрова природа творів Багряного синтетична.

Варто підкреслити колористично-візуальну специфіку художнього мислення Багряного: його образна палітра переважно зорова, у ній відчутне

живописне – малярське й кінематографічне – бачення матеріалу, «розкадроване» й колористичне його втілення засобами художнього слова. У спогадах рідних письменника згадувано про те, що в останні роки життя він захоплювався любительською кінозйомкою [див.: 91, с. 5 – 6] – очевидно, це не випадковий факт біографії. Багряний розгортає сюжет як художник-маляр або режисер, веде як кінозйомку; композицію вибудовує, чергуючи загальнопанорамні й близькі портретні кадри «крупним планом»; окремі епізоди робить символічними лейтмотивами, використовуючи техніку кінематографічного уповільнення та повтору, напливу камери, зміни ракурсу тощо. У «Людині... над прірвою» лейтмотивами стають виразно кінематографічні епізоди, котрим можна дати назви за деталями в «кадрах», що потім багатократно повторюються: 1) «*Аванті!*» (італ. «Вперед!») – епізод зустрічі Максима з виснаженим солдатом-італійцем, вигук якого стає в пам'яті героя закликem і девізом у власних поневіряннях; 2) «*Видибай, Боже!!*» – вже згадуваний епізод, де жінка-селянка з іконами біжить за колоною в'язнів і падає від вибуху – останній спогад Максима про розставання з рідним містом перед початком шляху на Голгофу; 3) «*янгол з парабелюмом*» – епізод, коли дівчина-медсестра змусила відступаючих вояків забрати поранених. Перелік далеко не повний – включає лише ті лейтмотиви, у яких основою образу, що дістає поштовх до розвитку варіацій-повторів, виступає реальний епізод, житейська подробиця, водночас і реальна, впізнавана, й узагальнено-метафорична – а все-таки більш метафора, ніж реальність.

Ось як виглядає поява медсестри в 14-му розділі – «*Янгол*» (до речі, лише окремі розділи з 26-и мають назви; у цьому йдеться про звичайну **радянську** медсестру, чого автор не підкреслює, тоді коли все інше радянське у нього іронічно або й саркастично марковане): «*Вона виринула посеред самісінького пекла – біла-біла, в халаті сестри-жалібниці поверх військової блюзки й спідниці. Вона вибігла десь із двору насупроти Максима і, піднявши руки, закривавлені по лікті руки санітарки, перегородила шлях орді... Молоденька,*

сімнадцятилітня дівчина з руським волоссям, що розвівалося на вітрі, вона була мовби той Янгол мармуровий з цвинтаря, що раптом ожив і вибіг на середину вулиці. Вона підняла руки, мов крила, й перегородила ними шлях людському потокові, а своїм дзвінким, як кришталь, юним голосом перетяла раптом хаос:

– Заберіть ранених!!.

<...> Кришталевий голос потонув у ревищі й чіємусь тупому, жорстокому реготі.

Тоді дівчина вихопила парабелюм і, піймавши за вудила паровицю коней, що летіли на неї, вибухнула й заклекотала такою страшною, божевільною лайкою, що всі навколо неї зупинились. <...> Вони евакуювали шпиталь. <...> Рятували товаришів. А ними всіма командував мармуровий Янгол. <...> З пам'яті не йшов той Янгол, що раптом піднісся серед людського занепаду, як фенікс із попелу» [с. 166 – 167].

Значну вагу також мають (хоч і вжиті однократно, не повторюються) мотиви-символи, котрі виникають через біблійні алюзії. У кожному з розділів сюжет так чи інакше пов'язано з біблійним образом – ремінісценцією, афоризмом, символічним іменем-міфологемою тощо. У розділі першому алюзія вводить як назва картини: на стіні Максимової хати висить копія з живописного полотна загиблого друга-художника, який у часи окупації разом із Максимом заробляв на прожиток, перемальовуючи на замовлення сюжети з ілюстрацій Густава Доре до Біблії. Полотно мало назву «*Йосип і Марія з Ісусом утікають у Єгипет на малому осяті*». Втеча святої родини в Єгипет і Максимова майбутня втеча від небезпеки державного терору ставляться в асоціативний ряд: становище героя на рідній землі, де «*нема такого Єгипту, куди б можна втекти*» [с. 18], виглядає безвихідним.

У другому розділі введено ретроспекції з Максимового дитинства: він згадує ще цілим той храм, який зруйнувала війна; згадує фреску на його стіні, де ангел з вогняним мечем вів на заріз до Авраама, котрий тримав у руці

різницького ножа, невинне ягнятко. Спогад переплітається в думках героя із враженнями сьогодення, коли мародери на руїнах храму бачаться йому «*щурами*», а образи реального сусіда-різника Масеки з дитячих спогадів та біблійного Авраама зливаються в єдиному символі караючої Божої волі, не завжди зрозумілої людям.

У четвертому розділі хаос у прифронтовому містечку веде згадку «*про кінець світу й Страшний Суд*» [с. 45], а підозра щодо зради приятеля й колишнього вчителя Соломона нагадує про Христа й неминучі муки, «*щоб без особливих вагань прийняти тяжку чашу*» [с. 51]. У п'ятому розділі знову ремінісцентний образ виникає через живописну деталь: під час обшуку, який проводять енкавеесівці в Максимовій хаті, їм під руку потрапляє малярська робота господаря – гравюра з репродукції Г. Доре «*Христос на Голготі*». З цього епізоду веде розвиток головна сюжетна лінія – змагання Максима з НКВС, – і вона постійно супроводжується біблійними й особливо євангельськими алюзійними символами зради і кривавого злочину: крик півня, котрий віщував Петрові про зречення (розділ 7-й); Пілат, що вмиває заплямлені невинною кров'ю руки (8-й); жони-мироносиці – плакальниці, та «*повстання мертвих*» (10-й); Каїн та Авель (17-й) тощо. Епіграф «*Іллі, іллі, лама савахтані!?*» до розділу 21-го позначає кульмінаційний епізод головної сюжетної лінії, а розв'язка – повернення героя до рідного дому – настає в 25-му розділі (під назвою «*Пісня пісень*») у супроводі ретроспекційних візій-марень про дитячі роки, асоційовані з картинами Різдва Христового.

Найбільш драматично напружені (не зовнішньою дією, а внутрішнім, психологічним напруженням для героя – зростає межа фізичних мук, він відчуває наближення смерті) епізоди долання хресного шляху ведуть пряме текстуальне порівняння з Христом (розділ 10-й): «*Це Христос. Це ж він – бідолашна людина тілом і Бог душею. Боголюдина! <...> Але ж у Христа було принаймні до кого гукати. В нього був сподіваний заступник, в якого він вірив безмежно, як у свого батька, й сподівався, що той його все-таки не видасть на*

муки. <...> *А от він, Максим, не має. Щодо заступництва, то в нього не було нікого. <...> І через те він звонпив, як і той Богочоловік на Голготі, в безмежному розпачі:*

– Боже, Боже! Чому ж ти мене покинув!?!» [с. 246 – 247].

Ще один ряд алюзійних асоціацій йде від класичної світової культури, використаної Багряним із віртуозністю майстра відтінків та нюансів слова, насиченого конотаціями від інших текстів. Наприклад, у ситуації панічного відступу радянського фронту втікач Максим зустрічає серед «торбешників» (так називали щойно мобілізованих військкоматами солдат без зброї і з домашніми харчами, яких радянське командування не поспішало спорядити, перш ніж кинути в бій) переодягненого «Кутузова» – того високопоставленого начальника з НКВС, який на допиті викликав у нього спогад про знамениті сцени у Філях з «Війни і миру», звідки й отримав від Максима своє «класичне» прізвисько. Ганебна втеча енкавеесівця з фронту («...стрибнув убік і панічно побіг, подався стрімголов, вистрибом, як козел. І торбу забув» [с. 219]) іронічно контрастує з образом уславленого Л. Толстим російського героя-фельдмаршала.

Багатьма відтінками саркастичної та водночас сумної авторської іронії наділено й пару антиподів – «Дон Кіхота» та «Санчо Панси» з тієї ж хвили відступаючих. Вони виразно пародійні: поранений радянський лейтенант на змученій шкапі, котрий уживає слів то з лексики славного ідальго, то від шекспірівського короля Річарда, втілює образ «росіянина, імпульсивного фанатика і, мабуть, лицара “світової революції”, носія орденів і партквитка», а його супутник – рядовий «піхота»-українець, «тяжкий і вайлуватий, мабуть, скептик і реаліст, але й служака – “що накажете!” – без орденів і без партквитка» [с. 225] – є його виразним доповненням. Зауважмо: ці образи – епізодичні, до того ж із епізодів третього й четвертого плану, які не впливають на розвиток головної сюжетної лінії, однак без них загальна картина була би біднішою. Багатозначні художні деталі фону свідчать про насиченість тексту й

не дають підстав твердити про повтори, розтягнутість, монотонність фабули і т. п.

Третій пласт культурно-мистецького матеріалу, використаний Багряним як ґрунт для образних асоціацій-лейтмотивів, що пронизують текст «Людини... над прірвою» і роблять його образну структуру романно-широкою, насичено-багатоголовою, – це фольклорні (пісенні) та поетичні українські ремінісценції (здебільшого – з Шевченка, але також і з Є. Плужника, П. Тичини, М. Хвильового). Критики не раз звертали увагу на багатство пісенно-музичного звучання багрянівських текстів, особливо роману «Сад Гетсиманський». І. Качуровський захоплювався умінням художника наповнити твір звучанням пісень, що разом зі снами та візіями-мареннями несуть пророчо-містичний «четвертий вимір сюжету». Проте «Людина біжить над прірвою» здавалася йому нероманним текстом, бо в ньому, мовляв, «є фабула, але нема сюжету», бо герой «не діє, а з ним щось діється» [37]. Однак широке епічне тло, коли «щось діється» з цілим народом, краєм, і є ознакою романного жанру. Багрянний дійсно з тих представників європейської літератури повоєнного часу, котрі «описували бачене й пережите під свіжим, іще не затертим враженням» [там само], але це не безпосередність простодушного мемуарного письма, не точність реалізму, а зовсім інша якість – яскрава, вибухова сила експресіоністичного романного образу, насиченого емоціями індивідуального досвіду й глобалізованого, закоріненого у всенародні епічні глибини, з яких дихає історія.

Доля «*піщинки в самумі*», яку Багрянний обрав своїм героям, насичена епічними романними обертонами. У звуковому ладі твору головну роль відіграє пісня – починаючи з першого ж епізоду, де «*дебелий і кремезний*» Максимів рід на хрестинах співає «*над проваллям жаху, здичавіння, жорстокости й смерти, щоб не вибухнути раптом пекучими слізьми безнадії, тягучим криком загубленого, руїнами заваленого, безпритульного, до краю осамітненого людського серця*» [с. 6]. Асоціації, котрі в багрянівському тексті ведуть

розвиток від пісні й Шевченкового слова, варто досліджувати окремо. Спробуємо обмежитися кількома прикладами.

Ось Максим потрапляє з колоною чотирьохсот в'язнів до міста з історичною назвою – Грайворон. Сама назва викликає в його пам'яті Шевченкове *«За байраком байрак, а там степ і могила...»* та пушкінське поле з *«Руслана й Людмили»*, де *«лежить одрубана голова велетня на мечі»* [с. 171]. Нещасних етапників заганяють на ніч у тісний льох – *«глухий кут, у який мало нарешті все впертися»* [с. 174]. І в думках Максима зринає Шевченків образ-мотив: *«Нас тут триста, як скло...»*. Розвиток його звучить уже суто багрянівським самовбивчим нищівним сарказмом, спрямованим проти безсилля жертв, що змиряються зі своєю участю: *«На жаль, цього разу таки скло. Не триста, а чотириста тут, але скло, череп'я. Дрібне, побите, потовчене і – непотрібне»* [с. 175]. Далі асоціація веде Максимові думки до маленького сина (його образ з'являється у сні), через нього – до приреченості роду, викликаючи щемкий біль і сльози розпуки... Але далі образ знов переходить з ліричного реєстру в сатиричний: уже в наступному розділі грайворонівська асоціація – *«голова велетня»* – обертається гротескним образом істукана посеред порожньої площі – пам'ятника Леніну з іржавою цеберкою на голові. Ремінісценція казкового заповіту *«Підеш ліворуч – голови збудешся...»* накладається на образ мертвого міста Грайворона, через яке *«люди на той світ пруть!»* [с. 185, 188].

Примхливо розвивається й мотив *«брате мій, товаришу мій!...»* [с. 168]. Він звучить ліричною нотою в епізоді, де *«янгол з парабелюмом»* змусила колону відступаючих зупинитися й рятувати поранених. У Максимовій душі обидва образи – зоровий і звуковий – зливаються в поштовху, що змушує одчайдушно випростатись: *«По черепу, мов по ковадлу, бив хтось тяжким молотом, забиваючи клин між світлом і тьмою, між ним і рештою, щоб остаточно відколоти його, відчахнути від тієї решти, від скелі, ім'я якій білий світ. І вергнути його геть у безвість. <...> І ось тут раптом його*

душа стала цапки. Збунтувалась. Стала рубя, випроставишись на весь свій зріст, велетенська його душа:

– Жити!» [с. 168].

Рясно насичений ремінісценціями й алюзіями усіх вказаних типів також той відрізок сюжету, де Максим, вирвавшись із пасток радянського відступаючого фронту, опиняється наодинці перед непосильною для нього дорогою додому. Впродовж тривалого романного часу – від 16-го розділу до останнього, 26-го, нема примітних подій, конфліктна ситуація мало змінюється: ведений нездоланим прагненням дістатися до рідного порогу, Максим відчайдушно бореться зі своєю власною слабкістю, із безпомічним тілом. Тиха пісня-молитва *«Зоре моя вечірняя!..»* [с. 231] або розлога мелодія *«Понід гаєм шлях-доріженька, / Широкая та й убитая. / <...> Слізеньками перелитая...»* [с. 254] й інші, повертаючи його думки до юнацьких літ, допомагають забути про болючі рани та відігнати зневіру. Героя веде додому *«вовчий інстинкт»*, асоціюючись із джек-лондонівськими образами, і постійно супроводжують сконцентровані попередньо символи-лейтмотиви: *«Аванті!»* *«мармуровий янгол»*, образ маленького сина.

Окремі епізоди-зустрічі автор подає вже не реалістично (у цій останній стадії сюжету реалістичний антураж майже зникає), а в пісенно-ліричній, стилізованій манері. Особливо примітний 23-й розділ із назвою *«Мати»*, де образ української жінки – матері й дружини, що чекає з фронту сина й чоловіка та ділиться теплом і зцілює турботою знесиленого подорожнього, піднесено до емблематичного рівня. Все, що її оточує, збігається з пісенно-стилізованими атрибутами українського міфу батьківщини-матері: *«гарна й чистенька, як лялечка»* хата *«на дерев'янім помості, зі стилевим українським стародавнім килимом над дерев'яним ліжком, з маленьким портретом Шевченка, що висів біля покутя, мовби образок, під королівським рушником»*, *«чепурна піч»*, *«пишині, гаптовані рукава сорочки»*, *«біла-біла скатертина»*, співуча мова про *«її сина молоденького та й її чоловіка старенького»* впереміш з *«буйними*

сльозами»... У такій стилізації, однак, не звучить ні ноти фальшу – письменник вдивляється в той світ зі щирим замилюванням, йому він – «знайомий, бо материнський!» [с. 262] – найдорожчий і найсвятіший.

Антиномічним образним полюсом до розділу «Мати» з його українською теплою колористикою й пісенним оркеструванням є образ непривітного чужого житла з попереднього 22-го розділу – «Милосердя!». У цьому епізоді людська бездушність викликала реакцію, де експресивна натура багрянівського героя єдиний раз виявляє себе в гніві, що виходить із берегів справедливої розсудливості: *«Настирливо постукав з усієї сили.*

– Чаво тібе?! – озвався нарешті злий жіночий голос. Озвався тією мовою, якою говорять усі чужі колоністи на пограниччі Слобожанщини... <...>

В хаті раптом закричало злобно, люто й глузливо, на два голоси – чоловічий і жіночий:

– Іді – іді!!! Чаво там!! Наші пашилі, і ти, сволоч, іді!! Іді к ... матері!!

<...> Максим зіпнів зуби. Його ніби хто нагло вдарив чоботом в обличчя, в самісінькі зуби, вибивши геть оте, витиснене з самісінького серця, “люди добрі”. <...> Господи! Не заперечуй же сам себе!.. Сірника! Одного лише сірника!! Спалити! Геть спалити цю погань, цих щурів, разом з їхніми іконами й великодніми страсними хрестиками на сволоці, напаленими ще дідами й прадідами цієї мерзоти... Малесенький, чудесний, божественний, справедливий сірник! В ньому більше добра й мудрости, ніж у всьому цьому!.. <...> Холодний вітер, і колюча земля під порепаними, побитими ногами, і тривога, і все геть лишилося десь там... Одійшло... Нема. І люди теж... Нема» [с. 251 – 252].

Пристрасний порив ненависті тут же й затухає в попелі забуття, як вогонь пожежі, що зжер усе. Однак епізод відсвічує в наступному розділі, коли йдеться про **українську матір** – втілення справжнього милосердя, – й контрастує з ним. Два епізоди – чуже й рідне, темна й світла сторони в конфлікті героя з усім світом...

Однак якими б виразними не були лейтмотиви та епізоди-метафори, сюжет роману «Людина біжить над прірвою» драматизується не так ними, як розвитком багаторівневого – на психологічному й інтелектуальному рівнях, а не лише подієво-історично-побутовому – конфлікту, вибудованого письменником у цьому творі блискуче. Безпідставними видаються зауваги рецензентів щодо «завеликого вступу» чи «відсутності інтриги», бо конфлікт зав'язується з ходу, з першої ж сторінки й навіть абзацу. І вже в першому розділі присутні кілька важливих його вузлів-зав'язок. По-перше, сама подія – хрестини в хаті Максима Колота – з першого рядка показана як кричущий виклик світові й історичній добі: *«...А вони хрестили дитину.*

Хата гойдалася від гримотіння страшних вибухів.<...> В апокаліптичному гуркоті чорної доби відчаю, що для багатьох була напророченим біблійним кінцем світу, зруйновані й спустошені самі, як і все навколо, вони п'ялися над безоднею, й заливали її п'янкою трутою, й гатили її піснями, й засипали її зухвалим, блюзнірським, одчайдушним сміхом, щоб не завити раптом у чорну безвість, як первісні вовчі душі на холодний місяць» [с. 6].

По-друге, у цьому ж епізоді Максим вступає в ідейну дискусію зі своїм давнім приятелем на прізвисько Соломон (тобто професором марксистсько-ленінської філософії Віктором Феоктистовичем Смірновим, чиє справжнє ім'я надалі вже не згадується), котрий ще в царські часи, будучи викладачем історії в місцевій гімназії, *«користався славою ліберального вільнодумця й революціонера мислі»*, в радянські – *«крутився десь чи не біля самого Троцького, якщо навіть не біля самого Леніна»* [с. 19], а при німецькій владі *«балянсував між двома світами, шукаючи компромісу»* [с. 20]. Соломонова роль у сюжеті – роль Юди, що віддає Христа на муки і тим запродує власну душу на вічне прокляття. Його самогубство в кінці – визнання поразки. Хоча в подієвому сюжеті він займає епізодичне місце, зате в розвитку метафізичного конфлікту – першорядне.

У першому розділі автор-наратор уміло підігріває читацький інтерес до цієї постаті, підсвічуючи її зловісними й таємничими спалахами подробиць, нюансів. То раптом Максим зауважує, що професор говорить «*по-карамазовськи*», у його сповіді звучить «*істошне*» маячіння; то він заводить мову про Бога, що дивно звучить в устах учорашнього проповідника атеїзму... Таємниця Соломона-провокатора розкривається аж у сцені допиту Максима в штабі армії, у кабінеті Кутузова (6-й розділ), де Максим в останню мить упізнає свого приятеля в мовчки присутньому шахістові, котрий спокійно грає з хазяїном кабінету партію. Максим та Соломон із першої зустрічі-дискусії стають на протилежні позиції життєвого вибору, але читачеві це відкривається не одразу. У розвиткові конфлікту апологет ненависті й презирства до людини-«хробака» Соломон постійно йтиме поруч з Максимом на його хресному шляху: в уяві головного героя він виступає незмінним опонентом, а в реальності стверджує езуїтську логіку самовиправдання підлоті, бо гамлетівське питання – «*чи варто жити?*» – розв'язує за чужий рахунок, тобто... «*послідовно*»: «*Я... я, власне, хочу бути послідовним і доказати людську підлість, а не героїзм. Я боюся смерті...*» [с. 38].

Проте в першому й наступному розділах – до шостого – читач не сподівається, що розгублений Соломон, який так одверто виливав перед Максимом свій «*тваринячий страх, рабський страх*» і водночас обіцяв якусь «*ідею порятунку*», буде рятуватися, «здавши» Максима новим господарям становища. Адже в спустошеному місті перед їхнім приходом обидва були одного поля ягодами – підозрілими інтелігентами, і Максим тягнувся до колишнього вчителя, бо «*душа ж потребує собі рівних, щоб у часи критичні черпати собі силу з їхньої сили, щоб кріпити себе снагою душі іншої*», а Соломон жалівся на те, що «*нема такого Єгипту, куди б можна втекти нам...*» [с. 18]. Таким чином загострюється інтрига, згущується консистенція палітри, якою змальовано Соломона – «*речника тієї нової епохи – чорної-чорної епохи*

наси́льства, епохи відчаю, сум'яття, нару́ги, тьми», «барда хробачино́ї філосо́фії» [с. 21].

Суть ідейно-етичного протистояння, наміченого в першому розділі, виглядає дещо абстрактною, у наступних ця метафізично-абстрактна лінія конфлікту продовжується спробами узагальнення, коли Максим бачить власні страждання ніби збоку, шукаючи їхньої причини й поступово відходячи у своїх міркуваннях усе далі від конкретного приводу (в цитованому розділі йдеться про зовні безпричинну злість, яку вартові – звичайні солдати – виміщають на арештованих) : *«Максима вразила одна подробиця. <...> Це була нотка – одна манюсінька нотка в голосах... <...> Злоба людей, збитих геть остаточно з пантелику. <...> Ще трохи, й, може, це навіть стане найбільшою рушійною пружиною для всіх мільйонів отаких-от хлопців у повстятниках, щоб поривати їх на “великі, історичні діла”. Бо їх можна рухати ще тільки зненавистю і злобою. Злобою поривати й до героїки. Колись вони, ті мільйони, рухалися вогнем кличів про братерство й любов, але ті часи давно минули. На тім місці, де була колись віра в ті кличі, витворилася застрашлива порожнеча, а над тією порожнечею має ще якусь силу впливу лише глибока, несвідома, тяжка злоба»* [с. 94].

У Максимових дискусіях із Соломоном ідеться про найзагальніші поняття, починаючи від Бога й людини. Соломон твердить: *«Людина є мразь, порох, ніщо. Ніщо! <...> Ідеї!.. Блеф! У вогневій пробі все те є фікція! Брехня. Людина – худобина, хам, безхребетний хробак... Чуєш? Хробак, і тільки!.. І от Бог...»* [с. 20]. Ці уривчасті думки Максимові доведеться додумувати, заперечувати й доводити їхню неспроможність, мандруючи колами земного пекла, куди він потрапив стараннями Соломона. Але образ Соломона мало схожий на реального «стукача»: від початку занадто безтілесний, замало індивідуалізований – важко сказати, наприклад, чи був у нього конкретний прототип, котрий зіграв таку роль в авторському житті. До того ж, він здебільшого «за кадром» (до речі, так само в інших багрянівських творах; у

«Саду Гетсиманським» ще й виявляється у фіналі, що той закадровий зловісний Юда – нікчемний і зовсім не цікавий Андрієві Чумаку епізодичний персонаж). Наяву герої «Людини... над прірвою» стрічаються як співрозмовники лише двічі – в початкових розділах, тобто в експозиції. А після третьої зустрічі в кабінеті Кутузова Соломон стане просто внутрішнім голосом, через суперечку з яким перевіряються цінності й ідеали головного героя. Максим постійно веде її подумки, в реальності відстоюючи свою правоту й гідність перед тими, хто заповзався на його долі довести «хробачину філософію». Через те Кутузову й його підручним треба спочатку його зламати, перш ніж знищити: *«Ти перше зламаєшся, як... як гниляк, от як! І будеш рачкувати, слизняком повзати, а тоді... Тоді вже...»* – злостує Кутузов [с. 74].

Третя зустріч із Соломоном є переломною в розвитку головної конфліктної лінії роману. У коротку мить, коли погляди героїв зустрілися, Максима вразив здогад: *«Ви?! Гм... Це ви, значить, були й за чічероне... <...> Отже... Ви довели послідовність, професоре!»* [с. 75]. Затаврувавши ворога цією саркастичною реплікою, Максим водночас визнає його тактичну перемогу, але до кінця своїх фізичних і духовних сил буде змагатися, щоб не визнати за ним ще й метафізично-моральну правоту. Розв'язка відбудеться вже після самогубства Соломона: в руїнах храму, де вони сперечалися востаннє, зрадник залишив своїй жертві напис: *«“МАКСЕ! Я ПЕРЕМІГ”, а трохи далі дописав “себе”»* [с. 291]. Ця Піррова перемога Максима вже не лякає, а утверджує в *«перемозі вищого глузду над безглуздям людей»* [с. 291].

Змагання із Соломоновою філософією Максим виграв ціною страхітливих мук, але не годен ненавидіти свого супротивника, бо той – лише знаряддя в руках катів: *«Тікати ж йому було нікуди, а залишатися – теж неможливо, бо зрадив себе вже перед усіма, зраджуючи всіх»* [с. 291]. Метафізичне змагання з Соломоном – то Максимова боротьба за чистоту власної душі, за честь і гідність, вона веде до перемоги лише через подолання власної слабкості. Гімном такого самоствердження – кульмінацією роману – є 25-й розділ під

назвою *«Пісня пісень»*, де рефреном повторюється клятва, що її вмираючий Максим твердить як запоруку незраженості свого єства: *«Я буду вмирати, та поки мого дихання в мені, я буду змагатись і буду квапитись... <...> ...та поки моє серце в мені, я буду шукати шляхів до іншого серця, сповнений великої віри в неспалиму купину людської любови, дружби й братерства...»* і т. д. [с. 285 – 286].

Власне, якби навіть головний герой не дійшов до фіналу живим, символічна перемога належала б йому – з іншим вирішенням конфлікту романтичний пафос багрянівської прози несумісний. Поставмо запитання: чому письменник назвав у своєму романі ренегата ім'ям легендарного біблійного мудреця? Чому так зневажливо трактує інших шанованих мудреців і пророків? *«Що сказав Кант?.. Що сказав Сократ?.. Ніцше, Шопенгавер, Маркс, Малатеста, Спіноза, Конфуцій, Магомет і інші, й інші – всі добрі і злі генії?! <...> Безглуздий калейдоскоп імен крутився в сизій темриві і шелестів, як солома, і не міг нічого порадити Максимовій душі, поставленій над прірвою»* [с. 208 – 209].

Чому загалом так відчутна, зокрема й у протистоянні Максим – Соломон, зневіра у достоїнствах інтелектуальної еліти людського роду? Адже дух грубої радянської апології плебейства був чужим письменникові, він цінував шляхетність і в простому людові... Очевидно, так виявив себе притаманний йому, успадкований від селянсько-пролетарського роду й укріплений в атмосфері перших радянських пореволюційних десятиліть психологічний комплекс, у якому гордість *«мозолястим, дебелим, жиливим»* [с. 10] родом трудівників поєднувалася з гострою жалістю до його окрадених, обдурених дітей – *«отих з малими іменами й великою, як усесвіт, душею й пломенючою любов'ю в ній. З душею мармурового янгола, повергнутого на землю...»* [с. 209] – усіх, чії сподівання-надії розтоптали та потопили в крові демагоги й догматики *«єдино вірного вчення»*. У психологічному підтексті багрянівського конфлікту проявляє себе вітаїстська апологія *«інстинкту»*, *«природи»* й

«живучості» – не випадкове часте порівняння головного героя з «вовком», «звіром»: «крадучись, як звір», «ішов у тумані по-вовчому», «стоїть, як вовк», «струснувся, як вовк після купелі» [сс. 206, 210, 242, 268] і т. п. Герой виживає силою духу, але в тому духові є й природна вітальна сила простолюду.

* * *

Підводячи підсумок сказаному про конфліктну й образну природу «Людини... над прірвою», варто зауважити: мотив зради, який відіграє тут головну роль, по-різному інтерпретований в інших творах циклу. Він щоразу привертає увагу гостротою морально-етичної проблематики, яку Багряний схильний трактувати з усім притаманним йому максималізмом ревного апологета традиційних вартостей. При тому не боїться високих слів, урочистої риторики та пристрасно-публіцистичного пафосу, однак їхня присутність у його стилі органічна. Одна з найприкметніших ознак цього стилю – мужній, безкомпромісний характер головного / автобіографічного героя, у якому художник втілив ідеал українського інтелігента, героя свого часу.

Не можемо погодитися з висновком дослідника, котрий твердить, що Багряний вибудовує модель героя за канонами ідеологічної програми УРДП, яка була продовженням у повоєнній еміграції традицій українського «націонал-комунізму», репрезентованого передусім постаттю М. Хвильового [71]. Нинішній читач навряд чи знає щось конкретне про УРДП з її програмою, але це не завадить йому зрозуміти героїв письменника. Швидше партія створювалася Багряним відповідно до переконань і моральних засад його героя – ідеального «я» письменника-людини, ніж навпаки. Він був митцем (тобто, у поширеному розумінні, людиною емоційно-вразливою, тонкою й чуйною), і політика була справою вимушеною, а не обраною за покликанням.

Розділ II

У. Самчук та І. Багряний у пошуках «великої літератури» (на матеріалі мемуаристики, епістолярію та критики)

Згідно з концепцією, яку обґрунтувала С. Павличко у відомій монографії «Дискурс модернізму в українській літературі», перший та наступний з'їзди МУРу (1945 – 1948 рр.) знаменували відхід емігрантської української літератури від реалізму й непослідовний, суперечливий, однак незворотний процес утвердження в ній модерних принципів [60, с. 277 – 315]. У напруженій гострій полеміці між представниками різних емігрантських творчих угруповань дослідниця вбачала передусім вихід українського літературного дискурсу за межі зжитого «народництва» та переродженого-виродженого в соцреалізм реалізму²⁵, конфлікт поколінь та орієнтацій на Захід чи на Схід, що врешті (хай ціною розпаду МУРу та сварок старих друзів: «Дух конфліктів і розпаду ставав всеохопним» [60, с. 314]) таки подолав унітарну орієнтацію митців України на «велику літературу» з «певним надзавданням», яку вони успадкували від «народницького дискурсу» і яка нібито виглядала у ХХ ст. анахронізмом.

Найвизначнішими серед «традиціоналістів», яких називала С. Павличко, є, звичайно, У. Самчук та І. Багряний. За часів незалежності ці автори постійно перебувають у полі уваги українських літературознавців, однак справа вивчення їхньої творчості, як нам здається, мало посувається у доланні певних стереотипів, котрі встигли скластися напрочуд швидко, зокрема щодо реалізму і традиціоналізму: замість категоричної апології за радянських часів утвердилася така ж непробивна зона застережень стосовно «анахронізму», натяків на «епігонство» тощо [див.: 1; 66].

У С. Павличко читаємо: «За своїми естетичними поглядами та вимогами Улас Самчук традиціоналіст і людина попереднього століття» [60. с. 285].

²⁵ Ця теза ще раніше закріпилася у вузівських підручниках: «Заангажованість літератури навіть для справи національно-визвольної боротьби означала зведення її призначення до вузькоутилітарних, прикладних, “неопросвітянських” завдань. Національний реалізм [ідеться про «велику літературу» у МУРівському дискурсі – Н.К.] був у певному сенсі дзеркальним відображенням соцреалізму» [33. с. 10; див. також пізніше перевидання].

Подібне повторюють неодноразово молоді дослідники [див. для прикладу: 49]. Значно рідше з'являються зважені аналітичні розвідки, в яких традиція не ототожнюється з відсталістю, а реалізм – із другосортністю [56]. Про таке ж ставлення до Багряного йшлося вище. На нашу думку, ці два різні письменники (обидва – дійсно традиціоналісти, але Самчук – справді реаліст за типом творчості, тоді як Багряний – митець модерністського типу, експресіоніст) заслуговують на принаймні нестереотипний підхід. Про «систему поглядів У. Самчука... як національний консерватизм» опубліковано ґрунтовні й аргументовані статті та монографію І. Руснак [65]; поглядам І. Багряного наразі приділено значно менше уваги. Доцільно, порівнюючи обох письменників у їхньому ставленні до «великої літератури», показати ту сторону проблеми, на яку українські літературознавці наразі не зважають: повоєнна доба у цілому світі свідчить про кризу модерного мистецтва – кризу естетичного утопізму; українські письменники Багряний та Самчук з їхніми впертими симпатіями до традиційного тут швидше не виняток, а правило.

Отже, повернемося до МУРівської полеміки про «велику літературу», котра розгорілася у повоєнний час між українськими культурними діячами еміграції, що жили в умовах таборів Ді-Пі (для «переміщених осіб») у центрі зруйнованої Другою світовою війною Європи, на руїнах свого колишнього життя і в постійному очікуванні нових випробувань. Що змушувало цих людей із таким запалом обговорювати, здавалося б, далеку від буденних клопотів естетичну проблематику? Чи дійсно європейський модернізм був у ній альтернативою «застарілому» українському «народницькому» реалізмові?

Відповідь на ці запитання здається нам далеко не однозначною: позиції «традиціоналістів» Багряного і Самчука були різні. Коротко сформулюємо головні тези, з яких будемо виходити, розглядаючи мемуарну спадщину й епістолярій та публіцистику обох авторів, де ці проблеми постають.

1. На теренах повоєнної Європи у другій половині ХХ ст. дискредитованим виглядав уже не класичний реалізм – література

позитивістської епохи (власне, разом із епохою він давно відійшов у минуле), а модернізм різних напрямків, зокрема авангардистські його течії. У країнах, які пережили в XX ст. тоталітаризм (приклади бачимо в Італії, Німеччині, Польщі, а з початком «відлиги» і в Росії, Україні та інших республіках тодішнього СРСР), неореалістичні тенденції проявляються прямо й недвозначно; в інших країнах відчутне тяжіння до неореалізму, заснованому на відмінних від позитивізму – екзистенціалістських – засадах. Це зумовлено **закономірною потребою суспільної свідомості: зживаючи тоталітарні міфи, відходячи від утопізму модерної епохи, література мусить повернутися до автентики повсякденного існування, до реалістичного типу персонажа – «маленької людини», до традиційної форми оповіді – зрозумілої і прозорої – та жанрової структури** (популярними у неореалістів є новела, автобіографічна повість, документально-сповідальна повість; усе більше місця в літературному процесі займають жанри nonfiction; відчутна в повоєнній літературі також актуалізація давнього дидактичного жанру притчі і трансформація його у форму параболи – сучасного філософського алегоричного жанру).

2. Модерністська парадигма в період Другої світової війни завершує свій розвиток, і це відчули самі митці; наприклад, абсолютна відірваність мистецтва від утилітарних потреб та споживацьких інтересів суспільства втілена Германом Гессе у метафорі «гра в бісер» і піддана критиці «зсередини».

3. Повоєнна доба, як і будь-яка інша, відзначається гетерогенністю культури: в ній уживаються неоавангардистські тенденції (скажімо, заперечення класичної культури американськими бітниками або її критика представниками «нового» французького роману) і водночас неореалістичні (італійський повоєнний кінематограф і проза, російська «сільська» проза тощо), необарокові (латиноамериканський роман «магічного реалізму», згодом – українська «химерна» проза), неокласицистські / традиціоналістські та ін. [див. докладніше: 43, с. 22 – 57].

Неоромантичні тенденції – скажімо, актуалізація модерного експресіоністичного, імпресіоністичного, символістичного, сюрреалістичного стилів – теж не рідкість, однак мають місце швидше в тих ситуаціях, коли митець (як-от у радянській тоталітарній імперії, у країнах Східної та Центральної Європи) змушений відвертатися від актуальних суспільних проблем або вибирати шлях інакомовлення, замовчування наболілого, шлях ескапізму тощо. Підтвердженням цієї тези виглядає оцінка, яку У. Самчук у своїй пізній мемуаристиці («На коні вороному») дає еволюції Аркадія Любченка, котрого зустрів в окупованому німцями Києві і зазнайомився досить близько: *«Письменник визначного таланту, вражливий на вислів стилю, думки і логіки з великою психологічною поємністю і тонким відчуттям дійсності, він був приречений на такі умови життя, де треба було думати над кожним висловленим словом, затаювати в собі найболючіші правди, що отравило його духовність і зруйнувало його нервову систему. <...> Тому й постала така різюча різниця у вислові його, скажемо, “Вертепу” і його “Щоденника”... І прийде час, коли не лишень літератори, а й психологи займуться дослідженням цієї делікатної психологічної проблеми, того, взагалі, неврастенічного часу»* [67, с. 211]²⁶.

Подібну оцінку дано й В. Петрову-Домонтовичу – одному з найяскравіших та найзагадковіших українських модерністів, якого У. Самчук знав у повоєнний період досить добре. Ось як він намагається пояснити творчі засади цього письменника: *«Можна допустити, що до політичних умов життя, він ставився з наперед обдуманим наміром не робити проти них справу. Не тому, що він їх боявся, а тому, що вони не варті того, щоб з ними сперечатися. Почуття його вищості було таке samozрозуміле, що воно не вимагало зовнішньої демонстрації. А тому він зберігся за часу сталінських вівісекцій, дарма що він належав до покоління діячів, з яких не залишилося майже нікого»* [там само, с. 221].

²⁶ Тут і далі в цитатах збережено особливості правопису за емігрантськими виданнями.

Оцінка модерного та (вужче) декадентського мистецтва загалом у мемуарах У. Самчука зумовлена його вихованням і кругозором, але засвідчує, на нашу думку, не провінційність та необізнаність із модерним мистецтвом Європи (власне, якраз навпаки), а тверезість, об'єктивність самооцінок зрілого у своїх уподобаннях представника демократичних низів, котрий із розумінням ставиться до мистецької еліти і водночас дивиться на її декадентство й естетство скептично, як дорослий на дитячі забавки: *«Для мене, сирого серцем мужика, незалежне й самостверджуюче мистецтво наших київських чарівників барви й пензля, припадало дуже до густу і будучи щирим, я насолоджувався ним далєбі безпосередніше, ніж, скажемо, мистецтвом Кокошки, а то й самого божественного Пікассо»* [там само, с. 267]. Питання, яке мистецтво краще, – те, котрим пишається Париж, чи те, котрим милується провінційний Київ, – він пропонує залишити *«на сумління історії, яка напевне має для цього в своїх шуфлядах безкомпромісне визначення»* [там само].

І. Багрянний та У. Самчук у МУРівський період та й згодом виглядають різними не лише у своїх політичних поглядах і симпатіях, але й у мистецьких пошуках. Парадоксально, що реаліст Самчук у цій парі видається (якщо уважно прочитати його мемуари та критику) значно ближчим до моделі модерного митця-ескапіста, котрий ревниво оберігає свою творчу свободу й постійно тужить за тихою гаванню натхнення, куди б можна сховатися від політичних бур та суспільних полемік; неоромантик Багрянний вперто веде «лінію найбільшого опору» і політичну полеміку робить невід'ємною складовою свого виснажливого, понад сили, творчого існування у вирі суспільної боротьби.

Суперечки українських емігрантів у МУРі відображають загальносвітові тенденції повоєнної доби: наприклад, дуже схожі на дискусії у середовищі німецької «групи 47», активна діяльність якої припадає на 1944-й – 1960-ті рр. [див.: 32]. Намагання представити «модернізацію» української емігрантської культури заходами авангардистів із «ню-йоркської школи» (Юрій Тарнавський [73]) є безпідставними. Їхня активність, до речі, виявляється не в безпосередньо

повоєнний час, а в 1960-ті роки, коли хвиля нового, радикально-молодіжного авангардизму у світовій культурі знову піднімається досить високо, щоб зрештою розлитися у гротескно-іронічно-пастишевих компіляціях постмодерної доби.

У повоєнний – МУРівський – період у таборах Ді-Пі українські літератори-емігранти активно вчать («*Ми щось, як університет*», – зазначає У. Самчук у нотатках грудня 1945 р. [68, с. 22]) та в процесі цього колективного навчання пришвидшеним темпом «проходять» ті етапи розвитку культури, які Європа пройшла за попередні десятиліття. Це не означає, що вони повертаються до пройденого. Вся коротка МУРівська історія виглядає цілком утопійним проектом у дусі утопічної доби – поспішним завершенням проекту модерну. Щό Самчук інтуїтивно відчуває: *«Ми в цих таборах апокаліпси ніякий, з цього правила, виїмок. Вирвані з-під гніту НКВД недобитки в незграбних одягах, негайно на руїнах вигнання, стають титанами і проголошують МУР. Хто вони, що вони, звідки вони? Зайві питання. Вони є, вони хочуть і вони можуть. А тому “Велика література”. <...> Малі спроможності переставити на великі спроможності, не “від Києва до Лубень”, а від Києва до Нью Йорку і сума суммарум, дасть Мистецький Український Рух великого, шекспіріанського, гетевського початку. Щоб щось зробити, треба наперед його уявити»* [там само, с. 27].

Щоб побачити у цьому й подібних твердженнях постулати повернення до реалізму / народництва, треба дивитися крізь призму софістичних формул: «традиціоналізм / реалізм = народництво / дидактизм / соцреалізм / застарілі канони», а «модернізм = авангардизм / формальні експерименти й новації». Тоді цілком закономірно виходить: «Велика література є канонічною літературою. <...> Він [У. Самчук – Н. К.] вважає, що література покликана, по-перше, відображати життя, по-друге, нести в собі моральну істину, тобто бути дидактичною. <...> Його рецепт увійти до світової літератури, що називався “великою літературою”, означав імітацію та реставрацію певного

класичного стилю (на кшталт Гете), якого, власне, ніколи в українській літературі не існувало» [60, с. 285 – 286]. Насправді так однозначно не виглядають ні спосіб мислення У. Самчука та його однодумців (зокрема І. Багряного) в період МУРу, ні той «класичний» нібито стиль, до якого вони (нібито) хотіли наблизитися у творчості.

По-перше, реалізм не є «імітацією» / «реставрацією»; силою своєї естетичної природи він вимагає від митця досягнення **реальної дійсності**, отже, й постійних пошуків мінливої форми, яка дала би змогу **наблизитися до дійсності**²⁷. По-друге, у щоденникових замітках У. Самчука та його тогочасних статтях і доповідях представлено суперечливий процес переосмислення свого і своїх колег пройденого шляху та намагання знайти вихід із кризи, до якої той шлях призвів, – кризи модерністського світобачення. Отже, не дивно, що в цих пошуках художник звертає погляди на класичну культуру та в ній бачить підказку відповідей на свої непрості запитання.

Оповідючи у своїх «нотатках» про І з'їзд МУРу (грудень 1945 р.), У. Самчук усіляко підкреслює ідею «великої літератури» та «нового синтезу» в рідній культурі. Червоною ниткою проходить теза про «різну форму» і єдність мети: *«Але годі говорити про реалізм. Це термін, який до нічого не зобов'язує і не визначає напрямку мистецького руху. <...> Стиль **активного романтизму** дає змогу вільно схоплювати в синтезі життя епохи. Він може стати нашим знаменом. <...> Ми різні за формою, але однакові в намірах. Так. Ми не емігранти, а народ в поході»* [68, с. 30; виділення моє – Н. К.]. Переказуючи доповіді своїх колег на з'їзді – В. Барки, Ю. Шереха, – в усіх відзначає ті ж пошуки синтезу, якого прагне сам. У всіх ідеться про літературу як утвердження й вираження національного духу; з'їзд, на думку Самчука, підтвердив, що *«у всіх нас одна мета, одно духове обличчя, одна народня душа.*

²⁷ Див. міркування про це у статтях А. Камю, 1952 – 1957 рр.: «Мистецтво, яке нехтує гіркою правдою повсякдення, стає безкровним. Але й самого життя, що живить мистецтво, для мистця не досить» [34, с. 563]; «Мрії в кожного свої, але реальність світу – наша спільна батьківщина. Отже, претензії реалізму цілком виправдані, бо глибоко пов'язані із самою суттю художньої творчості. Тож будьмо реалістами. Або, точніше, спробуймо ними стати, якщо це взагалі можливо. Бо хто нам доведе, що це слово наділене точним змістом і що реалізм існує – хоч би як ми його прагнули» [35, с. 543].

<...>...ми не самі, що ми разом, що ми свідомі свого завдання і своєї історичної місії в часі і просторі» [68, с. 31 – 33].

Далебі, ці заклинання ніяк не надаються до тлумачення в якості декларацій об'єктивного реалістичного мистецтва: це типово модерністська програма мистецького самодостатнього «служіння» як вищої місії і втілення Духу (ще раз доречно згадати Г. Гессе). Аналізуючи наступні з'їзди МУРу, Самчук і надалі постійно повертається до думки, яку Ю. Шерех у передмові «Чого ми хочемо?» до першого збірника організації виразив так: «МУР об'єднує мистців різних стилів та напрямків» [68, с. 84 – 85]. Самчук усвідомлює, що ця єдність нетривка, тимчасова, бо тут же починає рефлексувати з приводу власних творчих устремлінь та манери й визнає, що вони дисонують із прагненнями загалу, з перспективами, запропонованими МУРівським з'їздом [там само, с. 34 – 35]. Свої творчі стосунки з Багряним Самчук навіть у цей період позірної єдності не вважав близькими: *«Ми дуже близькі до “мас”. І в той час, коли я тримаюся рівня освічених мас, то Багряний мас взагалі. Він трибун»* [там само, с. 92].

Будь-які спроби втягнути себе й МУР у суспільно-політичні дискусії, вимоги стати на бік певної політичної сили У. Самчук рішуче відкидав. Один із важливих стрижнів конфлікту в його мемуарах – полеміка з очільниками МУРівського руху (Ю. Косачем, І. Костецьким тощо), з Д. Донцовим, із різними націоналістичними угрупованнями та критика міжпартійних чвар. Не раз письменник подає свої оцінки в досить зневажливих виразах: *«Тріскотня непотрібних фраз в непотрібному місці, з непотрібною метою»* [там само, с. 129]; *«...колимось, ділимось, самонищимось за дірку в бублику...»* [там само, с. 245]. Саме тому й протиставляє себе Багрянному, переважно саркастично: *«Але бачу, що Багрянний не може зрозуміти такого ставлення політичної справи [йдеться про надпартійність – Н. К.]. Він розуміє партії, ідеології, соціалізм, комунізм, фашизм, центральний комітет, генеральний секретаріат,*

ревалізація за провід, гра між фракціями, шахування між противниками. Це спорт» [там само, с. 251].

У нотатках «Плянета Ді-Пі», де охоплено короткий хронологічний період життя української емігрантської спільноти (від серпня 1945 року до вересня 1948, тобто до від'їзду Самчука й багатьох його земляків з Європи за океан), стрімко наростає мотив розчарування в риториці МУРу, у самій можливості згуртувати мистецьку еліту, у доцільності власних зусиль і своїх здібностях організатора. Самчук явно дратується через претензії різних політичних угруповань на вплив у МУРі: *«Я хочу, щоб ми, літератори, і наша література визволилась раз назавжди й остаточно від командування різних єфрейторів з партій, яких би то не було. Я хочу, щоб вони таки дійсно капітулювали і остаточно почали з нами говорити, як з мистцями без ніяких і тих найменших умов, ані з нашого боку, ані з їх боку»*²⁸. Розходження з Багряним для Самчука цілком закономірне. У період Самчукової заокеанської еміграції вони спілкуються рідко і зберігають певну відстань у стосунках. Відгуки У. Самчука на повоєнні твори його колеги (зокрема «Сад Гетсиманський») показують, наскільки політичні непорозуміння заважали об'єктивній художній оцінці.

Наприклад, Самчук докладно роз'яснює в листі товаришеві нібито недоречність у назві його твору і бездоказово заперечує головний здобуток: *«У Вашій книзі, по суті, нема ідеї, за винятком “ідеї” показати, як у Союзі поводяться з людиною, що там варта людина, і взагалі, які там існують порядки»* [9, т. 2, с. 146 – 147]. Далі сперечається щодо поняття «творчості в тиші». Очевидно, його зачепило сказане адресатом (відповідного листа у представленому двотомником епістолярії Багряного нема), і він доводить, що на долю письменника достатньо випадає бур і мук самої творчості, помимо партійних: *«І ми то знаємо, що справжні мистецькі твори стократ більше “політичні”, ніж ціла діяльність всіх наших емігрантських партій разом. У Ваші політично-організаційні здібності не вірю, Ви там нічого не зробите, як*

²⁸ З листа до Ю. Шереха, вміщеного в книзі «Плянета Ді-Пі» [68, с. 282].

не зробив того ані Винниченко, ані Ліпа, що мали подібну від Вас сверблячку. Ви непотрібно себе марнуєте і не маєте часу почитати добру книгу, щоб не плавати в безнадійному дилетантстві в найелементарніших питаннях. <...> Але вірю Вам в одному: Ви того не можете залишити – політику. Ви то залишите тоді, коли побачите, як гарно з того вийшов пиик» [9, т. 2, с. 147].

Судячи з донині опублікованого епістолярію та публіцистики І. Багряного, не можемо сказати, чи мав він нагоду відповісти щось заокеанському опонентові – прямої відповіді на докори У. Самчука не знаходимо. Зате чітко бачимо, що письменник до кінця відстоював у безкінечних політичних сутичках та інших дискусіях і свої політичні позиції, і мистецьку етику та власне бачення художньої вартості своїх творів. Переважна більшість критиків Багряного виглядають непереконливими у своїх претензіях на оцінку, бо, як і Самчук, за частковими неточностями (справжніми чи надуманими) не бачили цілого. Публіцистика ж І. Багряного була звернута до актуальних суспільних і політичних проблем. Суто естетичні питання він обговорював, як правило, у приватному листуванні, на несправедливі закиди давав публічну відповідь лише зрідка²⁹.

Провідна ідея багрянівської публіцистики упродовж першого повоєнного десятиліття (1946–1956) – ідея необхідності розвінчувати утопізм західного суспільства та розкрити йому очі на злочинну суть сталінської диктатури: *«Повернути ж його [тобто демократичний світ – Н. К.] з утопічної голови на реальні ноги – це наше завдання»* [13, с. 106]. Але й наступні після XX з'їзду КПРС недовгі роки до останку життя Багрянний змушений був робити те саме, бо навіть тектонічний зсув утопічної свідомості, причиною якого цей з'їзд став, не давав гарантій, що західне суспільство по-новому подивиться на проблему української незалежності та не буде сприймати за чисту монету хрущовські заяви про радянську демократію, відсутність політичних «злочинців» у СРСР і т. п. Тим більше, що серед радянських митців нового покоління

²⁹ Див. таку відповідь Г. Костюкові щодо «Морітурі»: 13, с. 119–121.

(шістдесятників) знайшлися охочі не за страх, а за совість пропагувати «оголення червоного російського фашизму» в післясталінській Росії³⁰.

Те, в чому У. Самчук [див. докладніше: 65, с. 32, 36 – 37] та І. Багрянний безперечно близькі – погляд на заангажованість літератури національною ідеєю й на епічну романну форму як найбільш відповідну потребам такої заангажованості. У листах до кількох адресатів Багрянний ділиться своїми задумами: написати героїчну епопею про легендарний корабель-панцерник «Потьомкін» [9, т. 1, с. 215, 579, 626], *«епічну, сонячну книгу»* «Мулярі» – *«про мій рід, про нашу Слобожанщину, про сонячне дитинство, про людину на українській землі»* [там само, с. 214; виділення авторське], *«роман про Юрка Тютюнника. Це бо єдина постать в нашій революції, про яку можна написати роман»* [там само, с. 216]. Задумам не судилося здійснитися, однак характерна сама їх спрямованість – до національної героїки, історії, епічної широти.

Суперечності в підході до «великої літератури», виявлені в мемуаристиці та публіцистиці І. Багряного й У. Самчука, показують, наскільки неоднозначною була повоєнна полеміка в українських емігрантських літературних колах, як тісно вона змикалася зі світовими тенденціями в культурі. Кожен із літераторів мусив по-новому визначитися у своїх творчих орієнтаціях на певний тип творчості (неореалістичний – неоромантичний, класицистський – авангардний) і відповідно до цього вибору формувати індивідуальний стиль. При тому в більшості митців-українців було усвідомлення, що необхідна єдність у відстоюванні національної ідеї, а в культурі – «новий синтез» (Є. Маланюк). Однак воно досить швидко змінилося розчаруванням у можливості такої єдності та й загалом у можливостях Слова. Залишалося, як каже українське прислів'я, вжите Багрянним у листі одному з друзів, – *«догнав не догнав, але бігти треба»* [9, т. 1, с. 214].

«Велика література» в емігрантській полеміці – широке, всеохопне поняття. Найменше в ньому «народництва» / «традиціоналізму» – вони

³⁰ Див. відгук Багряного – «Зруйнований міф» – на опубліковану західною пресою в 1962 р. статтю Є. Свтушенка «Моя Росія»: 13, с. 762–764.

виявлені хіба на рівні риторики, але звичні вирази не збігаються з суттю. Суть – руйнування утопізму модерних проектів [див. докладніше: 43, с. 117 – 141], одним із яких виявилася й «велика література», оскільки «синтез» різнорідних стилів був нежиттєздатним у межах цілого – емігрантської творчої спільноти. Зате в окремій творчій індивідуальності органічно сплїталися протилежні тенденції. Найтрадиційніший та найпотужніший з українських реалістів ХХ ст. У. Самчук – чудовий приклад, як сучасний художник може поєднувати у своєму світогляді орієнтацію на реалістичний тип творчості й модерні принципи мистецької свободи, самодостатності та права на ескапістську суспільну «нішу». А пристрасний борець за національну незалежність І. Багряний – неоромантик із когорти «розстріляного відродження» – приклад модерного митця, котрого сучасники не вміють адекватно сприйняти й пошанувати як художника, чия суспільно-політична діяльність на щоденну потребу заслонила для них неперехідні художні вартості.

Творчий спадок Багряного, як і Самчука, неоднорідний. Пора виявити в ньому вартісніше й те, що було плодом поспіху, даниною соціальному «замовленню», велінню доби – *«ми робимо все на коліні»* [9, т. 1, с. 212]. У цьому допоможе й аналіз само- та взаємооцінок письменників, виявлених у мемуаристиці та епістолярії.

Розділ III

«Місто мале...» (Є. Плужник): образ-локус у прозі І. Багряного та Б. Антоненка-Давидовича

*Місто мале. На дзвіницю злізти, –
Видко жита й хутори сусідні.
Виконком, аптека й канцеляристи...
Всі знайомі. Всі рідні.
Житиму тихо. Як осінь гарна, –
Біля воріт надвечір сидіти...
Просто – площа базарна,
А на ній – собаки та діти...
Знаю, як мало людині треба.
Спогадів трохи, тютюн, кімната...
Іноді – краєчок неба.
...Симфонія дев'ята...*

(Євген Плужник, зі зб. «Рання осінь» 1927 р.)

Оскільки з поняттями «місто» й «село» в українській свідомості пов'язані характерні стереотипи, котрі відбилися на мовному рівні, знайдемо їх і в літературі та літературознавстві. Наприклад, досить стійким є стереотип взаємозв'язку «урбанізм – модернізм» / «постмодернізм»; він повсякчас актуалізується в сучасному літературознавчому дискурсі України, зокрема у критиці [див. для прикладу: 2]. Тема урбанізму актуальна в дослідженнях про модернізм: починаючи від монографії С. Павличко (перше видання – 1997 р.) до останніх монографічних досліджень їй відведено, як правило, окремі структурні підрозділи з однозначно сформульованими назвами (наприклад, у Р. Мовчан: «Урбанізм як ознака модерності» [57, с. 393 – 398]).

Досліджень на урбаністичну тему стосовно конкретного міста чи в конкретних авторів [див. для прикладу: 24; 27; 80; 81; 39] теж чимало: у літературознавчих збірках, часописах, наукових «вісниках» рясніють нововизначення міських «текстів» – «київський», «львівський», «чернівецький» тощо. Очевидно, для більшості науковців є прикладом російські дослідження славнозвісного «петербурзького» та інших «урбаністичних текстів», що почалися ще в 1920-х рр. [див.: 5], а в 1980–1990-х потужно постали на основі

структуралістської / постструктуралістської методології у працях представників «московсько-тартуської школи» [див.: 51; 76; 93]. Загалом методологія **українських досліджень урбанізму** досить еклектична.

Що ж до власне літературного матеріалу, який розглядається крізь призму урбанізму, то коло авторів і текстів очікуване: здебільшого йдеться про написане «на міську тему» від зламу XIX – XX століть до сьогодення, особливо ж – про модернізм 1920-х рр. Частина вітчизняних дослідників переконана в переважній «рустикальності» української літератури аж до появи постмодерного покоління³¹. Одні зараховують тих чи інших митців до «рустикальних» на підставі «сільського» походження (як-от Н. Зборовська у монографії «Код української літератури», 2006 р.), інші ставлять у заслугу деяким «сільським» інтерес до міста й до урбаністичної теми. Питання про початок урбанізму в українській літературі залишається відкритим: спроби знайти його витoki призводять до оглядів літературної історії від Сковороди й Котляревського [див.: 79]. При тому лише поодинокі дослідники згадують про локус **малого міста** у прозі українських модерністів [див.: 30, с. 8].

Теза про ставлення українських митців до міста як до чужого світу / простору (Р. Мовчан: «...своєрідне ставлення української людини до Вічного міста – як погляд у “щілочку крізь паркан у чужий сад”, її неоднозначні відчуття у полоні його атмосфери є симптомами маргіналізації, характерної для українського суспільства загалом» [57, с. 394]) видається досить поверхово обґрунтованою. Аргументація спирається на приклади зі звуженого кола текстів (тематично й за постикою пов’язаних із хронотопом великих міст в окремих митців) та стереотипізовану історіософію українського модернізму – дослідники погоджуються з узагальнюючими тезами С. Павличко («...ставлення до міста стало лакмусом позиції [модерного – Н. К.] митця, а

³¹ Див. так звану «Малу українську енциклопедію актуальної літератури» – «Плерому 3’98. Повернення деміургів» (Івано-Франківськ, 1998), чимало положень із якої перекочувало до критичних рецензій, монографій про сучасну літературу та про модернізм / постмодернізм тощо. Г. Грабович пише про «загальний “селянський” настрій української літератури» довоєнного періоду (1900 – 1930-х рр.) [24, с. 15]; Н. Анісімова – про негативне сприйняття урбанізації у поетів-галичан сучасної доби [2, с. 35] тощо.

дискурс міста позначений глибоким і болісним конфліктом. <...> Місто є символом певного типу свідомості як автора, так і його героя. <...> В українській літературі з її закомплексованістю на народі, природній сільській людині, звернення до міста відбувалося особливо повільно й невпевнено. Мовно й соціально місто завжди було ворожим українцю» [60, с. 210]), не надто ретельно перевіряючи їх стосовно конкретного матеріалу.

Завданням нашої розвідки в цьому розділі є аналіз того матеріалу, котрий залишається поза увагою літературознавців, які пишуть про місто в українській літературі. Маємо на меті дослідження **топосів малого міста** у творчості представників «розстріляного Відродження». Адже цей аспект практично не зачіпається в дискурсі літературного українського урбанізму / модернізму ані в дослідженнях про І. Багряного.

Тим часом він видається нам важливим, оскільки більшість митців указаної генерації були, власне, не «дітьми міста, точніше, дітьми університетів і бібліотек, які можливі тільки в місті» [60, с. 212]³², а виходцями (або вихованцями гімназій) із малих / провінційних міст та містечок цілої України³³, і це не важко перевірити, зробивши вибірку з їхніх біографій. Так само неточною є теза про місце дії їхніх творів – якесь нібито «скоріше символічне, ніж реальне» [60, с. 212] велике місто, в котрому вони нібито, за виразом Ю. Шереха, почуваються «як Овідій у дикому дакійському засланні» [див.: 60,

³² Власне, у С. Павличко йшлося про «неокласиків».

³³ Див. ще одну тезу С. Павличко стосовно неокласиків, однак часто цитовану в розширеному значенні й тим самим неточну по суті: «Їхнім містом був Київ, який ріс, змінювався, українізувався, бюрократизувався, радянізувався, модернізувався...» [60, с. 212]. У мемуарному нарисі «шостого в гроні» неокласиків В. Петрова-Домонтовича «Болотяна Лукроза» (високо поцінованого Ю. Шерехом: «...може, найталановитіші українські мемуари, будь-коли написані» [90, с. 98]) з великою симпатією написано про містечко Баришівку 1920-х рр. – славнозвісну неокласиківську «Лукрозу», а саме про соціальний тип, притаманний малим українським містам і містечкам, що «в недоторканій чистоті зберігали всі відміни 17 віку» і втілюють культуру українського бароко – але не знане досі «старшинське бароко, [а] тепер *посполите*, козацько-ремісницьке. Не мрію, втілену в камінь мурів, а сувору щоденну працю». Ідеться про соціальний тип ремісника та його родини (прототипами були члени сім'ї чинбаря Цвіркуна, у домі якого В. Петров мешкав у часи свого перебування в Баришівці), де в найтяжчі часи панувала «строга дисципліна праці», де «життя було сутужне й ошадне, і добробут був придбаний упертою й невсипущою працею», де господар працював «з надрином, до цілковитого самозаперечення, забуття себе доходячи» [див. у збірці спогадів «Київські неокласики» (упоряд. В. Агєєва). – К., 2003, с. 296].

с. 212]³⁴. Безпосереднє враження читача від спадщини «розстріляного Відродження» інше: ці автори та чимало їхніх героїв укорінені в соціумі (етнічно й культурно – питомо українському, хоча й значною мірою зрусифікованому) малих / провінційних міст, чії образи представлені тогочасною літературою досить різноманітно й незрідка – насамперед у прозі – як знакові, метафоричні, що не виключає конкретно-реалістичних деталей та персонажів.

Але й у велике місто – тодішні столиці Київ та Харків – молоді письменники приходили зовсім не як неотесані селяни з патріархальною «мовою села»³⁵, а як сповнені надій господарі нового життя, перед ким відкривалося майбутнє, що потребувало від них докласти рук та творчості до свого швидкого зростання. Народження нового – українського – міста постає не лише як накинута комуністичною доктриною, штучна утопічна ідея [див.: 60, с. 409], характерна для літератури соцреалізму, але й як досяжна, суб'єктивно вистраждана ідея нового українського майбуття, заради якої вчорашні провінціали ладні були самовіддано працювати. *«О, скільки ще треба праці, роботи! А що ти робиш, що ти робив досі? Нічого! “Просвіта” й ті засідання?.. Треба дійсної праці, а не засідання й промови. Вихопиться із цього задушливого міста кудись, де щось роблять, де треба працюючих людей, де є справжнє діло!»,* – міркує автобіографічний герой Б. Антоненка-Давидовича Євген Барабаш у незакінченому романі «Нащадки прадідів» (1926? – 1933?) [3, с. 337].

³⁴ Насправді Ю. Шерех писав про ситуацію все тих же неокласиків, які почувалися чужаками через звуженість україномовного середовища «на своїй батьківщині», а не в місті [див.: 90, с. 112].

³⁵ Визначення взято зі статей Ю. Шереха про «Місто» В. Підмогильного (1955 р., Нью-Йорк) та пізнішої про В. Домонтовича – «Шостий у гроні» (1984). Цим визначенням автор підкреслював загрозливе наростання русифікаторського тиску навіть у найбільш сприятливий період «українізації» 1920-х рр., доводячи це фактами й цифрами у своїй англomовній праці 1984 року «Українська мова в першій половині двадцятого століття (1900 – 1941)» [див. у III т. вказ. видання творів Ю. Шереха]. Натомість у статті-рецензії про «Місто» автор заявив, що в романі не йдеться про українізацію чи завоювання міста українським селом, бо письменник спеціально обходить політично-соціальні проблеми, концентруючи увагу читача на проблемах екзистенційних і тим самим де-факто українізуючи екзистенціальний дискурс, оскільки розглядає його як власне український усупереч реальній ситуації, коли насправді українізація була лише розпочата й ніколи в Києві так і не відбулася [87, с. 82].

З огляду на вищесказане варто звернути увагу дослідників на terra incognita в нашому літературознавчому дискурсі – провінційні міста й містечка у творах Михайла Івченка та Аркадія Любченка, Уласа Самчука й Мирослава Ірчана, у «червоноградському» циклі Івана Сенченка й повістях, новелах та спогадах Бориса Антоненка-Давидовича... Очевидно, перелік далеко не повний. Усю «географію» й поетикально-образну типологію обраної тематики неможливо охопити, до того ж це буде відходом від предмета нашого дослідження, тому обмежимося прозою Антоненка-Давидовича та Івана Багряного, котрі були земляками: рідне місто, що їх об'єднує, – Охтирка на Сумщині (колишня Полтавська губернія). Антоненко-Давидович (із сім'ї залізничника) опинився там у шестирічному віці, навчався в гімназії, а Багрянний (син муляра) народився й виріс. Про Охтирку з її прадавньою історією та жалюгідним сьогоденням обидва писали із синівською любов'ю й болем. У старшого письменника цей образ-локус має реалістичне наповнення, показуючи життя української провінції 1910 – 1920-х років; у молодшого – тяжіє до романтичного символу незнищенності рідного народу й водночас уособлює його сучасне приниження.

«Від давньої козацької Слобожанщини мало що залишилось у місті. Древня трьохбанна дерев'яна церква, важка пудова Євангелія, що колись був подарував їй Мазепа, та ще назва вулиці – Повстяна. Колись, за давнини, місто було полковим, і це з тих часів, не знати як, зберігся козацький поділ міста на сотні. Перша сотня, друга, третя, п'ята... Але давно чужі самовладні руки покасували козацький устрій, навіть старі діди вже не держали в пам'яті козаків, забули... <...> Сотні залишились, як і за козаччини, та не було в сотенних пожильцях ні козацького звичаю, ні козацького духу; плинна ріка людського життя змила їм і заповзяття й саме їхнє ім'я. <...> ...в місті сонно жили напрочуд живучі, ледачі люди», – читаємо в романі «Нащадки прадідів» про Охтирку [3, с. 345 – 346]. У спогадах Антоненка-Давидовича важливе місце посідає, крім Охтирки, ще й Київ («Київ гетьманський» [4, с. 515 – 518]),

Кам'янець-Подільський – столиця Української Народної Республіки часів національно-визвольних змагань, у яких він брав безпосередню участь як учасник бойових дій; а також Вінниця, Проскурів тощо – географія переміщень його героїв чи наратора (у спогадах) досить різноманітна й майже завжди точно позначена, хоча здебільшого місце їхнього перебування важливе не як географічний пункт, а як певне соціальне середовище. Якимись письменник зауважив, що в повісті «Смерть» – першому творі, котрий приніс йому визнання і став кращим здобутком дотабірного періоду творчості – *«своїх героїв... брав з охтирської дійсності, не міняючи деяким навіть їхніх справжніх прізвищ...»* [див. «Примітки»: 3, с. 730]. Те саме можна сказати про післятабірні оповідання та спогади, де місцем дії є повітове містечко («Удосвіта», «Курйозні зустрічі на довгій дорозі», «Бабині казки» тощо [див.: 4]). У повісті «Смерть» та в інших творах 1920-х рр. Антоненко-Давидович показав реальний стан свідомості пересічних українців, для яких поняття «село» / «сільське» асоціюються не просто з «не-урбаністичним» / «архаїчним» чи «несучасним» / «до-модерним», а з «відсталим», «ганебно застарілим» і водночас саме з **українським**³⁶ – це яскраво показано в повісті-«сатирі» «Справжній чоловік» (1929), де устами героя-малороса з провінційного міста сформульовано цілком актуальне уявлення, та ще й підкреслено характерним суржилом через прийом невластиве-прямої і прямої мови персонажа:

«<...> Даже странно: чоловік как будто серйозний, а – українець!

Степанові Никифоровичу це трохи навіяло сумніву: все в зятеві було як треба, а ця рисочка випиналася потворною герлигою із статечного портрету його. “Чоловік з образуванням, на хорошій службі сидить і – вроді дурачка із себе стріть!..” Проте зятеві він сказав інакше:

– Борщ у нас український, мужицький, можна сказати...» [3, с. 225].

³⁶ У словнику «Український жаргон» Лесі Ставицької (К., 2005) подано як синоніми: «по-українськи, по-селянськи, по-мужицьки» [с. 439], «мужик, селянин – лох» [с. 414]. *Селюк* подається з приміткою «зневажл.» [с. 415].

Деталі образу-локусу в Антоненка-Давидовича повсякчас скупі, поодинокі (як от: *«невелика площа з високою кам'яною церквою посередині», «самотній електричний ліхтар», «одноповерховий будинок колишнього “дворянского собрания”»* тощо в романі «Нащадки прадідів» [3, с. 337 – 338]); письменник уникає розлогих описів і «ліричних відступів», переважають драматично розгорнуті події й виразні діалоги, котрі яскраво представляють характери персонажів – носіїв соціального типу, притаманного саме українському місту чи провінційному містечку, де обивателям уже й не віриться, що від України щось лишилося – швидше її саму *«німці та Грушевський вигадали»* (повість «Тук-тук...», 1925) [3, с. 242]. «Українізуватися» герой цієї повісті телеграфіст Василь Григорович не зможе – швидше помре. Як і баришня Людмила Різниченко – Люся з «Нащадків прадідів». Адже це означає ламати себе, свою затишну провінційну схованку від суспільних бур і революцій, стати беззахисним і безпритульним: *«Может быть, конечно, из этого что-нибудь и выйдет. Но ведь это трудно; это нужно всего человека изломать и лепить сызнова...»* – каже коханому Євгенові ця вчорашня гімназистка [3, с. 310]. Вона переконує його, що цього робити не варто, бо *«Украина опоздала возродиться»* [там само, с. 321], бо *«вона прекрасна в абстракції, в минулому, але вона надто нужденна в сьогоденньому»* [там само, с. 323]. Навіть дивлячись на велелюдну демонстрацію *«революційних сил»* на центральному міському Бульварі – *«улиці без назви»*, де увіч переконується, що *«таки не вмерла ця міфічна нація! Вона ниділа десь під заржавілими замками, щоб знову повстати до життя. Не вигадка, не фантазія, а насправді – живі, своєрідні люди»* (дія відбувається влітку 1917 року), провінційна баришня, вихована на книжках *«Пушкіна, Тургенєва, Достоевського, Толстого»* [там само, с. 320], приймає тверде рішення: *«...все одно вона ніколи не стане тепер українкою! Скоріше полькою, готентоткою, бушменкою, ким завгодно – тільки – не українкою. Хай українізується все і всі, хай їхня дубова “мова” заповнить всі кутки*

людського життя... вона, Людмила Різниченко, лишилась тут останньою росіянкою. Так! Останньою росіянкою, з “г”, з “а”, з Пушкіним, з “Евгением Онегиным”, Гоголем, Бальмонтом, з усім, що є тільки діаметрально протилежного рівній ході селянських бабів...» [там само, с. 366 – 367].

Часом здається, що це написано не про революційні роки, а про сучасність чи принаймні про вчорашнє – настільки подібні стереотипи живучі й поширені. Як казав ще один персонаж того ж роману: *«Які там ми українці? Перевертні ми, а не українці. <...> ...в нас – босячня одна»* [там само, с. 332].

На відміну від об’єктивно-відстороненої манери оповіді в Антоненка-Давидовича, оповідач у Багряного ніколи не буває безстороннім щодо показаного – часом для емоційного забарвлення образу вистачає єдиного слова. Так, у повісті «Огненне коло» місцем дії стає *«сонячний Львів»*, образ якого допомагає письменникові передати всенародний ентузіазм при надії на відродження власної держави. Рідне ж місто головного / автобіографічного героя у цього письменника показане не лише фоном подій – безіменне / умовно назване провінційне містечко на Слобожанщині³⁷, повторюване в деталях і своєрідному іронічно-ностальгійному настрої-пафосі оповіді про нього, є місцем дії у прозових творах письменника від раннього оповідання «Пацан» (опубліковане 1928 року) до останніх романів «Людина біжить над прірвою» (1949) та «Сад Гетсиманський» (1950), – але й самостійним образом-локусом, що визначає ідейну структуру цих творів. Деталі образу-локусу вкотре й найдокладніше (з назвою: *«Називається це місто – Наше»*) представлені автором-оповідачем у незакінченій діалогії «Буйний вітер» – перший роман «Маруся Богуславка» (1957) починається розлогим ліричним вступом-екскурсом в історію слобожанських козацьких поселень (тут явно вгадується

³⁷ Згадується теза Ю. Лотмана про «місто як простір та місто як ім’я» в літературному тексті [51, с. 320] – саме з ім’ям здебільшого пов’язана міфологія того чи іншого урбаністичного тексту. Багряний навмисне ніде не називає своє рідне місто його справжнім ім’ям, оскільки для більшості читачів це ім’я нічого не скаже; натомість він намагається представити свій образ-локус як типово українське місто із прадавньою історією (хоча більшість козацьких поселень Слобожанщини по-справжньому *прадавньої* історії не мають), прив’язуючи його до загальноукраїнського історичного й міфологічного простору.

слід «Нащадків прадідів» Антоненка-Давидовича³⁸) з їхнім «*споконвіків*» древнім адміністративним поділом, «*якого немає більше ніде – це поділ на “сотні”*», з автентичними назвами вулиць, площ і «*перевалків*», котрі ретельно перераховуються, та таким же «*прекрасним букетом*» колоритних козацьких прізвищ їхніх мешканців із домішкою прізвищ німецьких, російських та інших; навіть із демографічними та економічними викладками: «*...ливарня, три гуральні, три броварні, цукроварня, трубзавод, шкірзавод, ходовий завод... Цегельні – аж десяток...*»; «*...яких шістдесят – замалим не сто! – тисяч мешканців*» тощо. Наратор ніби розгортає перед читачем карту, де місто «*сплянував якийсь дотепний будівничий*», щоб потім воно «*формувалося протягом століть стихійно, невідомо для чого й невідомо з чиєї волі*», однак цілком розумно й ніби за наперед накресленим задумом «*розпросторилося на землі й існує. Ще й вражає якоюсь оригінальною сплянованістю, сказати б, символікою тієї сплянованості, якимсь своїм таємничим смислом, як загадковий гієрогліф*» [«Маруся Богуславка»: 8, с. 81 – 90].

Оповідач із теплим гумором, а почасти зі щирим співчуттям показує деталі-символи тої «*сплянованості*»: собор у центрі міста (у Нашому місті з «Марусі Богуславки» це Успенський собор із коштовним Євангелієм – подарунком «*славного гетьмана Івана Мазепи*»; в інших творах назва собору не вказана, однак собор, навіть зруйнований – як у романі «Людина біжить над прірвою» – все одно височить у *центрі* схрещення радіальних вулиць міста; його споруда та фрески є важливими мотивами дитячих спогадів автобіографічного героя чи не в усіх романах Багряного); самі магістралі-вулиці «*у всі кінці світу*»; міський парк, що «*все розростається і все пишніє, схожий на праліс*» [«Маруся Богуславка»: 8, с. 81, 83, 85]. Подібні деталі-топоси є в «Саду Гетсиманському», у «Людині... над прірвою»; а також є схожі

³⁸ Очевидно, Багряному були відомі ті фрагменти роману старшого колеги, котрі публікувалися в 1926, 1929 і 1933 роках. Впадає у вічі перегук деталей і мотивів творчого задуму (зокрема алюзій із часів козаччини): Багряний задумав написати дилогію «Буйний вітер», куди мав увійти роман «Маруся Богуславка», тоді як Антоненко-Давидович хотів створити трилогію «Січ-мати» (інформація про це подавалася в пресі [див. «Примітки»: 3, с. 735 – 736]), першою частиною якої мислився роман «Нащадки прадідів». В обох письменників ішлося про сучасне життя провінційного міста на Слобожанщині, у якому за характерними деталями вгадується Охтирка.

на село околиці в обивательських *«праісторичних вбогих халупах, одвертих і щирих в своїх трагічних злиднях»* («Сад Гетсиманський» [14, с. 42]) – і такі ж *«решта – все халупи та одноповерхові дімочки»* в «Людині... над прірвою» [7, с. 103], такі ж – у ранньому оповіданні «Пацан», «Марусі Богуславці». У романі «Сад Гетсиманський» символічною деталлю стає залізниця зі *«двірцем»* за містом – *«дорога в незнаний світ»* («двірець») був важливим топосом для Багряного, переходячи із твору в твір: вперше зустрічаємо його в оповіданні «Пацан»; у «Нащадках прадідів» Антоненка-Давидовича згадано *«невелику затишну станцію»*, де кожен прибулий з охоплених панікою фронтів поїзд *«струшував із середини вагонів, з дахів і буферів, як мокрий пісок, грудки зморених, лютих, озброєних людей»* – дезертирів [3, с. 347]).

Упадає в вічі, що деталі образу малого міста в Багряного цілком точно накладаються на скупі й виразні мотиви в тому вірші Євгена Плужника, який взято за мотто нашої розвідки: *дзвіниця й розкрита з її висоти далина* («Коли злізти на Успенську дзвіницю... й побачити все місто як на долоні» [«Маруся Богуславка»: 8, с. 82]), *площа базарна* («Крім великого центрального майдану, місто має ще кілька більших і менших площ... як от: Базарна площа...» [там само, с. 84]; *«величезна ярмаркова площа, залита сліпучим сонцем»* у «Людині... над прірвою» [7, с. 390]). Життя патріархально неквапливого, сталого, по-сільському невибагливого соціуму, світ простоти та ще сільської спорідненості мешканців містечка у вірші Плужника (*всі знайомі, всі рідні; житиму тихо; мало людині треба*) показано на тонкій грані з обивательською «обломовщиною», сонною рутинною фізично й духовно обмеженого провінційного животіння, з яким ліричний герой змушений миритися через тяжку хворобу («Спогадів трохи, тютюн, кімната... / Іноді – краєчок неба») і з яким урешті не змиряється: ніби випадково згадана бетговенська *симфонія дев'ята* в заключному рядку-пуанті різко змінює увесь настрій поетичного тексту, переводить його звучання в зовсім інший регістр – у світ безмежних борінь Духу й змагання з вироками Долі. У прозі Багряного подібний конфлікт

(у «Саду Гетсиманському», «Людині... над прірвою») передано більш розлого та деталізовано. Він не вказував свого старшого колегу-«ланківця» як попередника теми малого міста, однак у «Людині... над прірвою» Плужникові вірші є виразним (одним із багатьох) інтертекстуальним мотивом. Отже, у Багряного можна відчитати «сліди комунікаційного дискурсу» (Т. Возняк [19]) «ланківців»³⁹.

Показує він і прихований за видимим провінційним спокоєм катастрофічний процес руйнування «*колосальної вітальної сили*» («Маруся Богуславка») й опірної здатності малих українських міст, про що неодноразово читаємо й у Б. Антоненка-Давидовича. Оскільки міста неминуче «вплетені у комунікативний текст влади... є його комунікаційними вузлами і ретрансляторами» (Т. Возняк [там само]), неабияке місце у формуванні міського образу-локусу посідає *тюрма*. У багрянівських творах більшість подій відбуваються у в'язниці чи то пристосованому до функцій в'язниці приміщенні. Тим не менше в «Марусі Богуславці» письменник не показав її в початковому, узагальнено-панорамному описі – вона відсутня в ідеальному образі його малої батьківщини, на сонячних теренах провінційного міста його дитинства. Порівняймо з описом у спогадах більш об'єктивного реаліста Б. Антоненка-Давидовича: *«Взяти хоч би наше повітове місто Охтирку з тюрмою, поліцейською управою, крамницями та чотирма церквами в центрі, від якого відійди трохи вбік чи назад або вперед – і вже побачиш хати під стріхами, верби, тополі, журавлі криниць. Той панський центр з начальством, панами й офіційною “панською” мовою був ніби позолоченою коростою, яка тонким шаром вкривала стародавнє українське місто, що й досі поділялося в народі, як і за козацьких часів, на десять сотень»* («Удосвіта (3 рукопису книги “Що коштує чорний хліб”»», написано в останні роки життя) [4, с. 510].

³⁹ Про «ланківців»-«марсівців», серед яких Багряний з'явився в 1926 році (після перейменування київського літературного угруповання «Ланка» в МАРС), недавно опубліковано працю Вікторії Дмитренко: Дмитренко В. І. Літературний дискурс «Ланки»-МАРСу першої третини ХХ століття : монографія / В. І. Дмитренко ; Держ. закл. «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка». – Луганськ : Вид-во ДЗ «ЛНУ імені Тараса Шевченка», 2009. – 280 с.

Із контрасту між спогадами багрянівського головного героя Андрія Чумака («Сад Гетсиманський») про світлі дитячі дні в рідному місті та похмурою реальністю нової зустрічі з ним зав'язується непримиренний конфлікт з радянською тоталітарною системою – безіменне рідне маленьке місто постає в очах героя *«старцем у лахмітті»*, до якого він таємно повертається, втікши з заслання, і відразу бачить ознаки занепаду й зубожіння: *«Жодної нової будівлі, жодних риштувань, жодного руху вперед»* (II і III розділи першої частини роману [14, с. 13 – 14]). Ще більш очевидні йому ці риси після нового арешту, коли вранці чекісти доправляють арештанта від міського відділу НКВС до заміської станції, щоб везти до Харкова, і він видивляється на вулиці, якими його везуть, прощаючись із рідним містом, що вособлює для нього все нагло відібране найдорожче – волю, родину, батьківщину, надії на майбутнє. Андрія болісно вражає лицемірно-пафосний червоно-рудий колір, вифарбувавши яким споруди й навіть паркани, влада намагається приховати сліди насильства, руйнування та злидні: *«Бач, бракувало бадьорості й життєвої патетики, от чого. Бадьорість і життєву патетику заступила бравада, нудна й придуркувата казенна бравада. І виявилась та бравада в кольорі. <...> І це єдина обнова, єдиний показник “поступу”. Ним, тим кольором революційним, цебто кольором червоним, було вифарблено геть усі будівлі в центрі міста і навіть муровані огорожі. Колір пооблазив, пооблуплювався, порудів від дощів і часу, і місто мало вигляд ніби попечений, покалічений, напівбожжевільний. <...> Ось бульвар Шевченка – ще не так давно, за часів НЕПу, він пишався розкошами майже столичних крамниць, кондитерських, ресторанів, тепер він геть весь уніфікований, поспіль червоний, ні, рудий до відчаю і пощерблений – в ньому якимось дивом повипадали цілі будинки, немов повибивані зуби. Ось електровня – така сама руда і згорблена, вгрузла в землю, допотопна електровня, і навіть революційний колір не в силі її змодернізувати. <...> Це вже вона конає. Ось, нарешті, велика, ще імператорська тюрма!.. <...> Це декорація, цей фарбованей*

фасад – від політики! Коли всередині зі здобутками революції не гаразд, коли ту революцію підмінено чим іншим, коли треба те “інше” злочинно ховати, тоді ретельно фарбиться фасад» [«Сад Гетсиманський»: 14, с. 40 – 41].

Таким чином, образ-локус набуває метафоричного значення й ідеологічного підтексту. Через цей образ виражено важливий аспект авторської позиції, авторське бачення долі українського народу, про яку Багрянний міг би у 30-ті й у 50-60-ті роки ХХ століття сказати трагічними словами Франкового «Мойсея»:

*Народе мій, замучений, розбитий,
Мов паралітик той на роздорожжю,
Людським презирством, ніби струпом, вкритий!*

*Твоїм будучим душу я тривожу,
Від сорому, який нащадків пізніх
Палитиме, заснути я не можу.*

*Невже тобі на таблицях залізних
Записано в сусідів бути гноєм,
Тяглом у поїздах їх бистроїзних?*

Отже, зображення реального українського містечка Охтирки у творах Антоненка-Давидовича та Івана Багряного показує, що образ-локус малого міста вособлює батьківщину, показану з любов'ю й вірою у власний народ, у його відродження, однак і з тверезою оцінкою його загумінковості, культурної деградації в умовах бездержавності й національного приниження. Повітове місто на Слобожанщині передреволюційного та пореволюційних десятиліть постає у цих прозаїків і фоном розгортання дії, і важливим образом-знаком у відтворенні соціально-побутового життя з його животрепетними конфліктами, серед яких неабияке місце посідає конфлікт самоідентифікації героя в етнічному й культурному плані, ідейно, політично й морально. В образі малого

міста сплелися історія й сьогодення, «народне» і «класове», родинна традиція й дорогі особисті спогади. У творах Антоненка-Давидовича в образі-локусі знаходимо вираження соціально-світоглядного конфлікту через мовну проблему: його герої намагаються самоідентифікуватися, повертаючись до спадщини предків та відстоюючи її як живу цінність, передусім визначаючи для себе мовну проблему. Відстоювання повноцінності української мови через власну мовну практику було для Антоненка-Давидовича (як і для його героя Євгена Барабаша / Барабашова в «Нащадках прадідів») принципом, котрий він обрав лінією особистої поведінки на все життя, хоча міг би легко пристосуватися до більш комфортної в колі його близьких і знайомих російської вжиткової мови. У Багряного в образі малого міста сплелися скептичні й болісні авторські роздуми про обдурений більшовицькими вождями український трудовий народ, про втрачений шанс національного відродження та глибока ностальгія за минулим і залишеною батьківщиною.

Іван Багряний – «традиційник» чи модерніст? *(спроба підсумку)*

Іван Багряний – вельми особлива, значна й яскрава постать української літератури, сформована короткотривалим спалахом «розстріляного відродження», а виявлена в умовах повоєнної української культурної резервації. Багряний був **одним із перших**, через кого гулагівська тема стала відомою світові, – так би мовити, був із тих, хто торував їй шлях до читача. Звідси й очевидні недоречності в рецепції художника. Усі нинішні порівняння (а через порівняння, як відомо, лежить єдиний шлях до пізнання) видають аберацію зору наших сучасників, бо читають ті, кому вже відомо про Солженіцина, і втискають Багряного в стереотип тематики та використовують у риториці стосовно національної ідеї (акцентуючи на тематичних пріоритетах чи на художньому «недосягненні» – як кому зручно). А всі сучасні художникові порівняння виходили чи то з канону пригодницького жанру, чи з вимог «суворого реалізму», бо «гулагівської прози» ще не було, і не враховували, як далеко вона поведе від пригодницької белетристики та яким жорстоким і трагічним доведеться стати реалізму. Тому не було очевидним, як далеко стояв Багряний від них із самого початку.

Основним у сув'язі конфліктів будь-якого твору Багряного бачиться протистояння вільної, гордої, сильної людини (що уособлює народну волю до життя) і тоталітаризму. Тип розв'язки – відкритої в метафоричному сенсі, для майбутнього ідеї, ідеалу – завжди трагічний у сенсі житейському (у цій рисі особливо відчутний вплив на письменника стихійно-екзистенціальних поглядів, притаманних багатьом митцям українського «розстріляного відродження» – Плужникові, Підмогильному, Хвильовому), однак життєствердний за художнім пафосом (типова ознака романтичного типу творчості). Структурно романи й повісті Багряного – доцентрові, «антропоцентричні» (тобто в центрі завжди сильна людина, головний герой, до якого стягуються всі сюжетні й образні лінії розвитку).

Вказані особливості дають підстави стверджувати, що творчість І. Багряного мусить бути прочитана в контексті всеєвропейського модерністського напрямку – експресіонізму (але обов'язково мусимо мати на увазі, що на наших теренах експресіонізм був інакшим – передусім у поетиці, у конкретному образно-тематичному наповненні, спільними ж були світоглядно-естетичні засади й, головне, психологічний субстрат, котрий виявляється у творчості кожного значного художника). Мусимо це робити не тому, що зараз престижно в усьому прилучатися до Європи, але тому, що суцільні «реалізоцентричні» трактування невізнанно спотворюють реальну картину розвитку нашої літератури, розмивають саме поняття реалізму як художнього напрямку та типу творчості у XX столітті. Багряний – представник літератури «розстріляного відродження» – в 1940 – 1950-х рр. плідно продовжив традиції українського модернізму, зокрема витворив індивідуальний експресіоністичний стиль: одверто суб'єктивований, декларативно-пафосний, напружено-експресивний, лаконічний, опертий на стильові засоби образного й конфліктно-сюжетного контрасту, на кінематографічну й малярську техніку витворення сцен-метафор, на градацію як сюжетно-композиційний і стильовий прийом, на застосування експресивних тропів, котрі видають його близькість до «вітаїзму» українських модерністів – М. Хвильового, Ю. Яновського, О. Довженка.

Цілком погоджуючись із тезою й аргументацією З. В. Савченко про близькість цих митців саме з точки зору їхнього «вітаїзму», не приймаємо її погляду на Багряного як на анахронічне явище в українській повоєнній літературі та на вторинність його індивідуально-художньої манери, яка нібито «відзначалася наявністю певних стереотипів, агітаційних кліше, поверховістю у вирішенні конфлікту між особистістю і суспільством», через що його спроба відродити героїчний дух активного романтизму 1920-х рр. «виявилася невдалою, бо така манера вже не відповідала духові часу» [66, с. 15].

Твори гулагівського «циклу» в Багряного – типово модерна (власне, неоромантична) література, оперта на суб'єктивістське світобачення,

сконцентрована на ідеї сильної особистості та на екзистенційних проблемах. Багрянний – яскравий романтик, тому його герой перебуває в конфлікті не лише з НКВС чи з радянською ідеологією, а й з усім світом: «...позиція Івана Багряного – це протистояння всьому і всім», – твердить Л. Череватенко [83, с. 132]. Письменникові було не так важливо дотримуватися автобіографічної точності чи реалістичної достовірності, як виразити той конфлікт у всій його глибині, гостроті й масштабності. Багрянний-художник не копіює й не документалізує, а загострює й універсалізує реальні картини й образи – не тому, що не хоче показати правди, а тому, що правда в його розумінні – це і є гостре викриття тотальної деспотії, з якою він зіткнувся, і показати реальні масштаби якої – це значить вдатися до гротеску та контрасту.

Природа багрянівського модерного стилю – експресіоністична: як і всіх експресіоністів, його цікавить не конкретика, а загальні закони буття, він вдається до гіпербол, алегорій, універсалій, міфологем, тяжіє до експресивної стилізації й музичних засобів композиції та стилю. При тому він не прагне будь-якою ціною виявити власну неповторність в оригінальній формі: пройнятий понад усі почуття ностальгією за домом, родом-коренем, нагло відібраним і згвалтованим минулим і рідним світом батьківщини, цей художник менш за все рефлексує щодо форми самовияву. Форму знаходить спонтанно, вона виринає з пам'яті зі звучанням рідної пісні й підганяє виснаженого поневіряннями творця, аж поки не виллється на папір.

Спробуймо з довір'ям до письменника прочитати багрянівські спогади про те, як писалися, до прикладу, «Тигролови» [11] (цей невеликий нарис-спогад – талановитий зразок української мемуаристики; шкода, що багрянівський вклад у її створення, на відміну від листовної спадщини та публіцистики, по суті, не вивчається [див. бібліографічний покажчик: 78]) – в умовах підпілля, у неймовірно короткий строк і з неймовірним напруженням, – і стане зрозумілою постійна гарячкова поспішність, невідредагованість, подекуди стилістична неохайність багатьох його писань. Ю. Шерех писав: «На

кожній сторінці я знаходжу фразу або деталь, що обурюють мене. Я кажу собі: тут автор недоглянув. Тут потрібна рука редактора. Це треба скреслити. Але я не можу відірватися від твору, я повертають до нього, і я знаю, що тут Багряний створив позитивну цінність, вищу від нормальної міри»⁴⁰.

Індивідуально-новаторське й традиційне у творах Багряного тісно взаємопов'язані. Марка «традиційника» (С. Павличко) чи «сумлінного продовжувача реалістично-побутової традиції» (В. Агеєва) не відповідає суті цього феномену вже тому, що письменник не брався за традиційні теми й не показував побут, а універсалізував сучасне йому народне буття (в тому числі й побутові картини – хай то будні тюремної камери в харківській в'язниці 1938 року чи хрестини в зруйнованому війною слобожанському містечку), показував через них свій народ і час такими, якими вони ввійшли в історію. Очевидно, Багряного (принаймні, переважну більшість його творів) варто розглядати в контексті масової літератури – як зразок кітчу того ґатунку, котрий Т. Гундорова у своїй монографії назвала «іконічним» [26].

«Традиційність» і «реалістична традиція» безпідставно перенесені сучасними критиками в ряд спрофанованих понять, котрими механічно позначається те, що не відповідає претензійним смакам деяких літературознавців. Але чи не пора придивитися до того, що поза суб'єктивними уподобаннями, і повернутися до спокійної й сумлінної роботи? Адже чимало ще не прочитаного чи поверхово оглянутого треба перечитати.

До речі: хто точніше за В. Підмогильного показав побут українських міст і містечок у революційні та 20-ті роки ХХ ст.? То хіба він традиційний реаліст? Навряд. Але й не Багряний, у якого побут перетворюється на метафору. А те, у чому вони реалісти й пов'язані з українською традицією, не шкодить їм бути визначними митцями доби.

⁴⁰ З рецензії Ю. Шерега на видання «Саду Гетсиманського» і з нагоди ювілею письменника (часопис «Нові дні», 1957, ч. 95) [цит. за: 20, с. 51].

Список використаних джерел

1. Агеєва В. Поет після облоги / Віра Агеєва // Art line. – 1998. – № 2. – С. 60-61.
2. Анісімова Н. Художні моделі топосу міста в поезії вісімдесятників / Ніна Анісімова // Слово і час. – 2008. – № 2. – С. 33 – 43.
3. Антоненко-Давидович Б. Твори : у 2 т. Т. 1 : Повісті та романи / Борис Антоненко-Давидович ; вступ. ст., упоряд. та приміт. Л. С. Бойка. – К. : Наук. думка. 1999. – 744 с. – (Б-ка укр. літ. Новітня укр. літ.).
4. Антоненко-Давидович Б. Твори : у 2 т. Т. 2 : Сибірські новели. Оповідання. Публіцистика. Спогади. Листування / Борис Антоненко-Давидович ; упоряд. та приміт. Л. С. Бойка. – К. : Наук. думка. 1999. – 656 с. – (Б-ка укр. літ. Новітня укр. літ.).
5. Анциферов Н. Проблемы урбанизма в русской художественной литературе. Опыт построения образа города – Петербурга Достоевского – на основе анализа литературных традиций : [избранное] / Николай Анциферов ; сост., подгот. текста, послесл. Д. Московской. – М. : ИМЛИ им. А. М. Горького РАН, 2009. – 584 с.
6. Багряний Іван Павлович // Вікіпедія – вільна енциклопедія [Електронний ресурс].

Режим
доступу
:

http://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%86%D0%B2%D0%B0%D0%BD_%D0%91%D0%D0 (20.01.2009)].
7. Багряний І. Вибрані твори / Іван Багряний ; упоряд., автор передм. та приміток М. Балаклицький.. – К. : Смолоскип, 2006. – 688 с. – (Сер. «Розстріляне Відродження»).
8. Багряний І. Вибрані твори : у 2 т. Т. I / Іван Багряний ; упоряд. О. Коновал, О. Шугай ; ред. і передм. О. Шугая. – К. : Юніверс, 2006. – 584 с.
9. Багряний І. Листування 1946 – 1963 : у 2 т. / Іван Багряний ; упоряд. Олексій Коновал. – К. : Смолоскип, 2002. – Т. 1. – 706 с. ; Т. 2. – 555 с.

- 10.Багряний І. П. Людина біжить над прірвою : роман / Іван Багряний ; післямова Л. Череватенка. – К. : Укр. письменник, 1992. – 320 с.
- 11.Багряний І. Народження книги / Іван Багряний // Багряний І. Листування 1946 – 1963: У 2 т. Т. 1. – К. : Смолоскип, 2002. – С. 60 – 76; див. також у вказ. виданні «Вибрані твори» (К. , 2006) – С. 478 – 500.
- 12.Багряний І. Під знаком Скорпіона: З творчої спадщини письменника : поезія, проза, публіцистика / Іван Багряний ; упоряд. та передм. О. Шугая. – К. : Смолоскип, 1994. – 240 с.
- 13.Багряний І. Публіцистика : доп., ст., памфлети, рефлексії, есе / Іван Багряний ; упоряд. О. Коновал ; передм. І. Дзюби ; післямова Г. Костюка. – К. : Смолоскип, 1996. – 856 с.
- 14.Багряний І. Сад Гетсиманський / Іван Багряний. – К. : Наук. думка, 2001. – 548 с. – (Б-ка школяра).
- 15.Багряний І. Тигролови. Морітурі / Іван Багряний. – К. : Наук. думка, 2001. – 368 с. – (Б-ка школяра).
- 16.Балаклицький М. Іван Багряний як літературна постать / Максим Балаклицький // Багряний І. Вибрані твори. / Іван Багряний. – К. : Смолоскип, 2006. – С. 5 – 41.
- 17.Барабаш Ю. Український ключ: Гоголь у літературній свідомості міжвоєнної української еміграції / Юрій Барабаш // Слово і час.– 2002.– № 12.– С. 54 – 67.
- 18.Бернадська Н. І. Іван Багряний / Бернадська Н. І. // Бернадська Н. І. Українська література ХХ ст. : навч. посіб. для старшокласників та вступників до вищ. навч. закл. / Бернадська Н. І. – 2-е вид., випр. і доп. – К. : Знання-Прес, 2004.– С. 134 – 148.
- 19.Возняк Т. Семантичні простори міста / Тарас Возняк // Ї. – 2006. – Ч. 42 [Електронний ресурс. Режим доступу : <http://www.ji.lviv.ua/n42texts/voznjak.htm> (30.08.2009)].

- 20.Войчишин Ю. Іван Багряний : літературно-бібліографічна студія / Юлія Войчишин ; вступ. слово К. Біди. – Вінніпег ; Оттава : б. в., 1968. – 87 с. – (Сер. : Література, ч. 10).
- 21.Волошина Н. Іван Багряний / Волошина Н. // Українська література в загальноосвітній школі. – 2007. – № 3. – С. 2 – 5.
- 22.Воскобійник М. Пам'яті Івана Багряного / М. Воскобійник. – Детройт, С.Ш.А. : б. в., 1993. – 24 с.
- 23.Гаврильченко О. Штрихи до літературного портрета Івана Багряного / Гаврильченко Олег, Коваленко Андрій // Багряний І. Сад Гетсиманський : роман / Іван Багряний. – К. : Дніпро, 1992. – С. 5 – 18.
- 24.Грабович Г. Мітологізація Львова: відлуння присутності і відсутності / Григорій Грабович // Критика. – 2002. – Ч. 7-8 (57-58). – С. 11 – 17.
- 25.Гришко В. І. Живий Багряний : доповідь на вічах у Нью-Йорку й Чикаго 5 і 6 жовтня 1963 року / Василь І. Гришко // Багряний І. Під знаком Скорпіона: З творчої спадщини письменника : поезія, проза, публіцистика / Іван Багряний ; упоряд. та передм. О. Шугая. – К. : Смолоскип, 1994. – С. 220 - 236.
- 26.Гундорова Т. Кітч і Література. Травестії / Тамара Гундорова. – К. : Факт, 2008. – 284 с. – (Сер. «Висока поліція»).
- 27.Гундорова Т. У колисці міфу, або Топос Києва в літературі українського модернізму / Тамара Гундорова // Київська старовина. – 2002. – № 6. – С. 74 – 82.
- 28.Дзюба І. Громадянська снага і політична прозорливість (Про публіцистику Івана Багряного) / Іван Дзюба // Багряний І. Публіцистика : доп., ст., памфлети, рефлексії, есе / Іван Багряний. – К. : Смолоскип, 1996. – С. 5 - 14.
- 29.[Жулинський М. Г.] Іван Багряний (1906–1963) / [Жулинський М. Г.] // Історія української літератури ХХ ст. : у 2 кн. Кн. 2. Ч. 1 : 1940-ві – 1950-ті роки : навч. посіб. / за ред. В. Г. Дончика. – К. : Либідь, 1994. – С. 244 – 252.

- 30.Журенко О. М. Модерні тенденції української романістики 20-х рр. XX ст. : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01 / Журенко О. М. ; Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка НАН України. – К., 2003. – 20 с.
- 31.Зарубежная литература XX века : учеб. для вузов / Л. Г. Андреев, А. В. Карельский, Н. С. Павлова и др. ; под ред. Л. Г. Андреева. – 2-е изд., испр. и доп. – М. : Высш. шк., 2003. – 559 с.
- 32.Зачевский Е. А. «Группа 47» и становление западногерманской литературы / Зачевский Е. А. – Л. : Изд-во Ленинградск. ун-та, 1989. – 152 с.
- 33.Історія української літератури XX століття : навч. посібник / за ред. В. Г. Дончика. : у 2 кн., 3 ч. Кн. 2. Ч. 1 : 1940-ві – 1960-ті роки: – К. : Либідь, 1994. – 368 с.
- 34.Камю А. Мистець за ґратами / Альбер Камю ; пер. Л. Кононовича // Камю А. Вибр. твори : у 3 т. Т. 3 : Есе : пер. з фр. / Альбер Камю. – Х. : Фоліо, 1997. – С. 559 – 564.
- 35.Камю А. Шведські бесіди / Альбер Камю ; пер. В. Шовкуна // Камю А. Вибр. твори : у 3 т. Т. 3 : Есе : пер. з фр. / Альбер Камю. – Х. : Фоліо, 1997. – С. 532– 553.
- 36.Карпова В. Іван Багряний: «Сад Гетсиманський», роман / Валентина Карпова // Літературно-Науковий Збірник І. – Нью-Йорк : б. в., 1952. – С. 280 – 282.
- 37.Качуровський І. ...І четвертий вимір сюжету: Про творчість Івана Багряного / Ігор Качуровський // Літ. Україна. – 1995. – 16 листоп. – С. 6.
- 38.Квіт С. У межах, поза межами й на межі [виступ в обговоренні теми «Літературні рушення 90-х та модернізм, постмодернізм, авангард, молодь, сучасна і колишня, etc.» («круглий стіл»)] / Сергій Квіт // Слово і час. – 1999. – № 3. – С. 62 – 64.
- 39.Кискін О. М. Урбаністичний хронотоп в постмодерністському романі («Чапаєв і Пустота» В. Пелєвіна, «Перверзія» Ю. Андруховича, «Безсмертя»

- М. Кундери) : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.06 / Кискін О. М. ; Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка НАН України. – К., 2006. – 20 с.
- 40.Клочек Г. Романи Івана Багряного «Тигролови» і «Сад Гетсиманський» : навч. посіб. / Григорій Клочек. – Кіровоград : Степова Еллада, 1998. – 80 с.
- 41.Ковалів Ю. Лабіринтами сталінського пекла / Юрій Ковалів // Київ. – 2007. – № 10. – С. 168 – 173.
- 42.Колошук Н. «Недуга» Є. Плужника як інтелектуальний модерний роман / Надія Колошук // Слово і час. – 2002. – № 1. – С. 60 – 67.
- 43.Колошук Н. Г. Табірна проза в парадигмі постмодерну : монографія / Надія Колошук. – Луцьк : РВВ Волинськ. держ. ун-ту «Вежа», 2006. – 500 с.
- 44.Коновал О. Іван Багряний і «розстріляне відродження» / Коновал Ол. // Нові дні : український універсальний журнал. – Торонто, 1992.– Жовтень (№ 511). – С. 10 – 12.
- 45.Костецький І. Стаття про роман / Ігор Костецький // Кур'єр Кривбасу. – 2007.– № 208-209. – С. 217 – 243.
- 46.Костюк Г. Зустрічі і прощання : спогади. Кн. 1 / Григорій Костюк. – Едмонтон : Канадський інститут українських студій ; Альбертський університет, 1987. – С. 224 – 241.
- 47.Кошелівець І. Можна одверто? / Іван Кошелівець // Сучасність. – 1997. – № 10. – С. 112 – 121.
- 48.Лавріненко Ю. Іван Багряний – політичний діяч і письменник / Юрій Лавріненко // Українське слово : хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст. Кн. 2. – К. : Рось, 1994. – С. 612 – 617.
- 49.Лисенко-Ковальова Н. Концепція «великої літератури» Уласа Самчука / Лисенко-Ковальова Наталія // Улас Самчук: художнє осмислення української долі в ХХ столітті : зб. наук. праць за матеріалами Всеукраїнської наук. конференції 11 – 13 травня 2005 р. (Рівне – Дермань – Тилявка – Кременець). – Рівне : Волинські обереги, 2005. – С. 58–64.

- 50.Лілік О. Роман І. Багряного «Сад Гетсиманський»: вивчення в школі / Лілік О. // Всесвітня література та культура в навчальних закладах України.– 2007. – № 2. – С. 12 – 14.
- 51.Лотман Ю. М. Внутрі мислящих миров / Ю. М. Лотман // Лотман Ю. М. Семиосфера / Ю. М. Лотман ; сост. М. Ю. Лотман. – СПб : Искусство-СПБ, 2001. – С. 150 – 390.
- 52.Луцій С. Про нашу мужність: романи І. Багряного «Тигролови» та «Сад Гетсиманський» / С. Луцій // Українська культура. – 2007. – № 12. – С. 36 – 37.
- 53.Луцій С. «Тигролови» та «Сад Гетсиманський» у контексті еміграційної періодики / Світлана Луцій // Київ. – 2007. – № 1. – С. 166 – 173.
- 54.Миронець Н. Слідчі справи Івана Багряного: (за матеріалами архівів ДПУ-НКВС) / Надія Миронець // Миронець Н. На тлі трагічної історії / Надія Миронець. – К. : Вид-во ім. Олени Теліги, 2003. – С. 83 – 106.
- 55.Миронець Н. Слідчі справи Івана Багряного: (за матеріалами архівів ДПУ-НКВС) / Надія Миронець // Слово і час.– 1995.– № 5-6.– С. 62 – 70.
- 56.Мовчан Р. Проза Уласа Самчука на перетині національної традиції та модернізму / Мовчан Раїса // Улас Самчук: художнє осмислення української долі в ХХ столітті : зб. наук. праць за матеріалами Всеукраїнської наук. конференції 11 – 13 травня 2005 р. (Рівне – Дермань – Тилявка – Кременець). – Рівне : Волинські обереги, 2005. – С. 50–58.
- 57.Мовчан Р. В. Український модернізм 1920-х: портрет в історичному інтер'єрі : монографія / Раїса Мовчан. – К. : ВД «Стилос», 2008. – 544 с.
- 58.Наддніпрянець В. На літературному базарі: Поезія, проза і публіцистика Івана Багряного / Володимир Наддніпрянець. – Мюнхен ; Нью-Йорк : Спілка Визволення України, Організаційне Бюро на Німеччину, 1963. – 163 с.
- 59.Неврлий М. Тема братовбивства в українській літературі / Микола Неврлий // Березіль. – 1992. – № 7-8. – С. 161 – 171.

- 60.Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі / Соломія Павличко // Павличко С. Теорія літератури. / Соломія Павличко ; упоряд. В. Агеєва. Б. Кравченко ; передм. М. Зубрицької. – К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2002. – С. 21 – 423.
- 61.Пахаренко В. Поєдинок з Левіяфаном: Міт і псевдоміт в українській літературі 20-х років / Василь Пахаренко. – Черкаси : б. в., 1999. – 192 с.
- 62.Пономарьова Т. Дослідження мовного багатства роману «Тигролови» Івана Багряного / Пономарьова Т. // Дивослово. – № 4. – С. 26 – 31.
- 63.Приходченко К. І. Сумління нації. Есеї про письменників: Іван Багряний / Приходченко К. І. // Вивчаємо українську мову та літературу. – 2007. – № 11. – С. 33 – 35.
- 64.Радзієвський В. «Місячна соната» Бетховена як виражальний засіб у романі Багряного «Сад Гетсиманський» / Володимир Радзієвський // Дивослово. – 2007. – № 6. – С. 15 – 20.
- 65.Руснак І. Засади художньої історіософії Уласа Самчука / Руснак Ірина // Улас Самчук: художнє осмислення української долі в ХХ столітті : зб. наук. праць за матеріалами Всеукраїнської наук. конференції 11 – 13 травня 2005 р. (Рівне – Дермань – Тилявка – Кременець). – Рівне : Волинські обереги, 2005. – С. 28–38.
- 66.Савченко З. В. «Романтика вітаїзму» (активний романтизм) в українській прозі першої половини ХХ століття : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01 / Савченко З. В. ; Ін-т літ. ім. Т. Г. Шевченка НАН України. – К., 1999. – 20 с.
- 67.Самчук У. На коні вороному : спомини і враження / Улас Самчук. – 2-е вид. – Вінніпег : Вид-во т-ва «Волинь», 1990. – 360 с.
- 68.Самчук У. Плянета Ді-Пі : нотатки і листи / Улас Самчук. – Вінніпег : Накладом т-ва «Волинь», 1979. – 355 с.

- 69.Слоньовська О. Міфопоетична парадигма незалежної України в ліриці І. Франка, Є. Маланюка, І. Багряного та О. Ольжича / О. Слоньовська // Дивослово. – 2007. – № 9. – С. 59 – 64.
- 70.Слоньовська О. Міфопоетична парадигма незалежної України в ліриці І. Франка, Є. Маланюка, І. Багряного та О. Ольжича / О. Слоньовська // Дивослово. – 2007. – № 10. – С. 56 – 60.
- 71.Сподарець М. П. Іван Багряний – романіст (Проблематика та жанрово-стильова своєрідність) : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01 / Сподарець М. П. ; Харків. держ. ун-т. – К., 1997. – 16 с.
- 72.Сухорукова А. А. Іван Багряний, «Тигролови»: Версія шкільного аналізу / Сухорукова А. А. // Вивчаємо українську мову та літературу. – 2007. – № 2. – С. 22 – 28.
- 73.Тарнавський Ю. Темна сторона місяця / Юрій Тарнавський // Критика. – 2000. – Ч. 7–8 (33–34). – С. 4–10.
- 74.Ткаченко А. О. Індивідуальний стиль: феноменологія / типологія; динаміка / статика (на матеріалі творчості українських поетів 60 – 90-х років ХХ ст.) : автореф. дис. ... д-ра філол. наук : 10.01.06, 10.01.01 / Ткаченко А. О. ; Київський ун-т ім. Т. Г. Шевченка. – К., 1998. – 40 с.
- 75.Ткачук М. П. Наративні моделі українського письменства / Ткачук М. П. – Тернопіль : ТНПУ, Медобори, 2007. – 464 с.
- 76.Топоров В. Н. Петербург и «Петербургский текст русской литературы» (Введение в тему) / В. Н. Топоров // Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического : избранное / В. Н. Топоров ; ред. В. П. Руднев. – М. : Изд. группа «Прогресс» – «Культура», 1995. – С. 259 – 367.
- 77.Турута Т. Вивчення творчості Івана Багряного в школі : посіб. для вчителя / Тетяна Турута. – Тернопіль : Підручники і посібники, 2003. – 80 с.
- 78.Український письменник і політичний діяч Іван Багряний (1906–1963): До 100-річчя від дня народж. : бібліогр. покаж. – 2-е вид. / Харк. держ. наук. б-

- ка ім. В. Г. Короленка ; уклад.: Т. О. Сосновська та ін. – Х. : б. в., 2006. – 192 с.
79. Фоменко В. Г. Українська урбаністична проза ХХ століття: еволюція, проблематика, поетика : автореф. дис. ... д-ра філол. наук : 10.01.01 / Фоменко В. Г. ; Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка НАН України. – К., 2008. – 40 с.
 80. Харлан О. Чернівецький текст у циклі повістей Ірини Вільде «Метелики на шпильках» / Ольга Харлан // Слово і час. – 2008. – № 2. – С. 27 – 32.
 81. Цимбал Я. В. Париж і Берлін в українській поезії першої половини ХХ ст. / Цимбал Я. В. // Літературна компаративістика. Вип. I / Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка НАН України. – К. : Поліграфічний центр «Фоліант», 2005. – С. 125 – 136.
 82. Череватенко Л. Іван Багряний повертається... (До 85-ліття з дня народження) / Леонід Череватенко // Нові дні. – Торонто, 1991. – № 499 (вересень). – С. 11– 17.
 83. Череватенко Л. «Ми не кинемо зброї свої!..» / Леонід Череватенко // Дніпро. – 1998. – № 7-8. – С. 131 – 184.
 84. Череватенко Л. «Ходи тільки по лінії найбільшого опору – і ти пізнаєш світ» : [післямова] / Леонід Череватенко // Багряний І. П. Людина біжить над прірвою : роман / Іван Багряний. – К. : Укр. письменник, 1992. – С. 295– 319.
 85. Чонка Т. Між світлом і темрявою: Як дослідження семантики кольору допомагає у шкільному вивченні «важкої» літератури (М. Хвильовий, «Я (Романтика)»; І. Багряний, «Сад Гетсиманський») / Тетяна Чонка // Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. – 2007. – № 8. – С. 94 – 103.
 86. Чуб Д. Літературна спадщина Івана Багряного / Дмитро Чуб // Чуб Д. Люди великого серця (Статті, розвідки, спогади) / Дмитро Чуб. – Мельборн : вид-во «Ластівка», 1981. – С. 213 – 234.
 87. Шерех Ю. Людина і Люди («Місто» Валер'яна Підмогильного) / Юрій Шерех // Шерех Ю. Пороги і запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології :

- Три томи. Т. I / Юрій Шерех ; ред. рада : В. Шевчук та ін. ; упоряд. та приміт. Р. М. Корогодського. – Харків : Фоліо, 1998. – С. 81 – 91.
88. Шерех Ю. Пороги і запоріжжя / Юрій Шереж // Шерех Ю. Третя сторожа: Література. Мистецтво. Ідеологія / Юрій Шерех. – К. : Дніпро, 1993. – С. 322– 362.
89. Шерех Ю. Стилi сучасної української літератури на еміграції / Юрій Шерех // МУР – Мистецький Український Рух : збірники літературно-мистецької проблематики. – Мюнхен ; Карльсфельд : б. в., 1946. – 36. I. – С. 54 – 80.
90. Шерех Ю. Шостий у гроні. В. Домонтович в історії української прози / Юрій Шерех // Шерех Ю. Пороги і запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології : Три томи. Т. III / Юрій Шерех ; ред. рада : В. Шевчук та ін. ; упоряд. та приміт. Р. М. Корогодського. – Харків : Фоліо, 1998. – С. 98 – 135.
91. Шугай О. В Новому Ульмі, при Дунаю... Замість передмови / Олександр Шугай // Багрянний І. Під знаком Скорпіона: З творчої спадщини письменника : поезія, проза, публіцистика / Іван Багрянний ; упоряд. та передм. О. Шугая. – К. : Смолоскип, 1994. – С. 5 – 27.
92. Шугай О. Іван Багрянний, або Через терни Гетсиманського саду : роман-дослідження / Олександр Шугай ; післямова В. Ярошенка. – К. : Рада, 1996. – 480 с.
93. Ямпольский М. Б. Подземный Париж: мифология, топография, наррация / М. Б. Ямпольский // Семиотика и история. Труды по знаковым системам XXV. Учёные записки Тартуского университета. Вып. 936. – Тарту, 1992. – С. 103 – 122.
94. Łobodowski J. Ogród Getsemansky / J. Łobodowski // Kultura. – Paris, 1951. – 1/39. – S. 137.

Додатки

ДОДАТОК 1

План лекції «Життя, творчість і громадська діяльність

Івана Багряного (1906 – 1963)»

1. Початок життєвого і літературного шляху письменника: батьківська родина й дитинство, навчання, формування творчої індивідуальності в умовах пореволюційного часу. Ранні твори 1927 – 1930 рр.: прозова збірка «Чорні силуети», збірка віршів «До меж заказаних», поема «Ave Maria», роман у віршах «Скелька».
2. Переслідування Багряного радянськими та німецькими спецслужбами. Гулагівська та емігрантська одіссея (1932–1943). Перебування в УПА (1944–1945) та в таборах Ді-Пі (переміщених осіб).
3. Еміграційний період творчості: наймасштабніше.

Роман «Тигролови» (1943–1944) – пригодницький твір про українського інтелігента-в'язня в обставинах втечі від радянських «органів» Успіх роману в закордонного читача в кінці 1940-х рр.

Збірка вибраних поезій «Золотий бумеранг» (1946) – «рештки конфіскованого та знищеного».

Роман «Сад Гетсиманський» (1950) – один із перших у світовій літературі творів про злочини сталінізму. Відтворення правдивого образу радянської тюрми, облудного «правосуддя». Утвердження віри в людину, в перемогу добра над злом і правди над кривдою.

Повість «Огненне коло» та «повість-вертеп» «Розгром» (1953) – унікальні твори про трагедію під Бродами й абсурдність війни для знищуваного поневолювачами, розтерзаного між арміями тоталітарних держав українського народу

Роман «Людина біжить над прірвою» (1949 – 1965) – твір про долю нескореної людини, втягнутої в кривавий нурт війни, як уособлення українського народу в одчайдушній боротьбі за виживання й визволення.

4. Публіцистика письменника («Чому я не хочу вертатися в СРСР?», 1946 р.).

Завдання студентам та література для самостійної роботи

– Познайомитись із біографічною та науково-критичною літературою про письменника:

1. Балаклицький М. Іван Багряний як літературна постать / Максим Балаклицький // Багряний І. Вибрані твори / Іван Багряний. – К. : Смолоскип, 2006. – С. 5 – 41.
2. Гаврильченко О. Огненне коло Івана Багряного / Гаврильченко Олег, Коваленко Андрій // Київ. – 1991. – № 3. – С. 95 – 96.
3. Жулинський М. Іван Багряний / Микола Жулинський // Слово і час. – 1991. – № 10. – С. 7 – 13.
4. Лавріненко Ю. Іван Багряний – політичний діяч і письменник / Юрій Лавріненко // Українське слово : хрестоматія укр. л-ри та літ. критики ХХ ст. : у 3 кн. – К. : Рось, 1994. – Кн. 2. – С. 612 – 617.
5. Мовчан Р. Прозова спадщина І. Багряного / Раїса Мовчан // Укр. мова і л-ра. – 1997. – № 25-27. – С. 40 – 46.
6. Шугай О. Одиссея української людини, або Джерела епічного мислення Івана Багряного / Олександр Шугай // Багряний І. Вибр. твори : у 2 т. Т. 1 / Іван Багряний. – К. : Юніверс, 2006. – С. 5 – 78.

– [Індивідуально]: Підготувати розробки уроків чи занять літературного гуртка для педагогічної практики на тему «Творчість Івана Багряного».

ДОДАТОК 2

Практичне заняття на тему:

Ідейно-художні особливості роману «Сад Гетсиманський»

1. Конфлікт героя з Системою. Його ідейна основа: протистояння духовно вільної Людини тоталітарному ладові з його «класовою» ідеологією й мораллю.
2. Національна проблема – ще одна з головних конфліктних ліній роману.
3. Чому не загострено проблему стосунків політичних в'язнів і «блатних»?
4. Тип розв'язки: трагічний і героїчний пафос.
5. Багряний – соцреаліст?
6. Засоби романтизації образу головного героя. Реалістично-натуралістичне й водночас метафоризоване змалювання обстановки в тюрмі, що виступає тлом.
7. Романтизовані образні лейтмотиви (зокрема біблійні та фольклорні) і стильова палітра «Саду Гетсиманського».
8. Вагомість лірично-автобіографічного первня у творі.

Література

- Дашко О. Л. Структура роману І. Багряного «Сад Гетсиманський» / Дашко О. Л. // Матеріали ХІІ наукової конференції професорсько-викладацького складу і студентів Волинського державного університету ім. Лесі Українки : у 2 ч. – Луцьк : б.в., 1995. – Ч. 1. – С. 116.
- Ковальчук О. Новітній українець у саду страждань: (Образ героя роману І. Багряного «Сад Гетсиманський») / Ковальчук О. // Укр. мова і л-ра в шк. – 1997. – № 7. – С. 38 – 40.
- Литвиненко Т. «Сад Гетсиманський» Івана Багряного як твір доби неоміфологізму / Литвиненко Т. // Укр. л-ра в серед. шк., гімназіях, ліцеях і колегіумах. – 2002. – № 5. – С. 39 – 46.
- Савченко З. В. Біблійно-християнські мотиви та образи в романі «Сад Гетсиманський» / Савченко З. В. // Слово і час. – 1996. – № 10. – С. 57 – 61.

- Фурсова Л. Трагедія ідеальної «природної» особистості в антиприродних умовах існування: Компаративний аналіз роману І. Багряного «Сад Гетсиманський» та оповідання О. Солженіцина «Один день Івана Денисовича» / Фурсова Л. // Укр. л-ра в загальноосвіт. шк. – 2004. – № 3. – С. 32 – 33.
- Череватенко Л. «Я повернувся до своєї Вітчизни...» : післямова / Леонід Череватенко // Багряний І. Сад Гетсиманський : роман / Іван Багряний. – К., 1992. – С. 5 – 18.

ДОДАТОК 3

Питання для обговорення тексту й подальшої тестової перевірки знань при вивченні роману І. Багряного «Сад Гетсиманський» (на допомогу викладачам, учителям та студентам-практикантам)

До частини І (1 – 7 розділи)

- Чому роман, його І розділ починається зі своєрідного «заспіву»-зачину про «*материне серце*», котре чекає синів (зверніть увагу: в першому абзаці використано ремінісценції народних казок, чумацької пісні, оповідання «Чайка» Степана Васильченка)? Що це дає для розуміння подальшого тексту?
- Чому з реаліями життя української родини за радянських часів – родини коваля Чумака – в оповіді співвіднесена стильова поетика фольклору (лексичні повтори і троекратні сюжетні повтори, тавтологія, синтаксичний та образний паралелізм, постійні епітети, інверсії тощо)? Чи не вчувається в такій стилістиці дещо штучне? (Обґрунтуйте свою думку, посилаючись на текст, на певні стильові звороти, фрази).
- З якою інтонацією треба читати перші сторінки / зачин роману? (Прочитайте той чи інший абзац для прикладу).
- Чому брати Чумаченки заходять до хати по одному та ще й «по старшинству», а їх появу коментовано повним представленням, зверненням до батьківського портрета («*Командир стрілецької дивізії Окремої Червонопрапорної Далекохідної Армії – Микола Чумак. Твій син...*»)? Адже в цій сцені є щось театральне, хіба не так? І в інших (наприклад, виголошення батьківського заповіту, поява Андрія – «*Так, наче грім гримнув*» – саме в момент, коли згадали про нього). Чи не виглядає фальшиво така ефектно театральна поява? Яка авторська мета театралізації?
- Чому рідне місто, куди Андрій – «*збігця з каторги*» – повернувся після шести років розлуки, виглядає «*як старець у лахмітті*»?

- Що, побачене Андрієм на рідному обійсті, свідчить про злидні в родині батьків?
- Чому він вертається потайки, скрадаючись?
- Як подано в I розділі зав'язку сюжету (Андріїв арешт)? Який конфлікт передвіщає така зав'язка?
- Чому читачеві, як і головному героєві, буде невідома аж до останньої частини (і навіть останнього розділу) подальша участь Андрієвих братів, сестри, нареченої та матері? Чому арештант, запроторений до радянської в'язниці, не міг дізнатися про своїх рідних, отримати побачення з ними? Навіщо його тримали у стані невідомості щодо близьких?
- Що додає до зав'язки сцена напередодні першого допиту (в розділі II), коли Андрій побачив біля райвідділу управління ГПУ / НКВД цілу юрбу людей «з білими торбами, оточену вартою»?
- Чому райвідділ НКВД знаходиться в колишньому готелі повітового міста? Навіщо так докладно описано інтер'єр приміщень у ньому?
- Чому фраза «Виходить, що нормальні людські взаємини тут виключені», двічі повторена в розмові арештованого Андрія з начальником райвідділу НКВД Сафигінім, набуває зловісного звучання? Якими засобами / деталями поведінки персонажів, обстановки в кабінеті енкаведиста письменник загострює сюжетну напругу в II розділі, у сцені цієї розмови?
- Як використано в тексті біблійні та пісенні мотиви? Знайдіть їх у II розділі.
- Чому докладно описано, що бачить Андрій Чумак, коли його після арештантської ночі в райвідділі НКВД везуть вулицями рідного маленького міста, потім під конвоем у поїзді, ведуть вулицями Харкова (III розділ)?
- Чому IV розділ, дія якого відбувається вже в Харківській в'язниці, так само переповнений довгими описами – інтер'єрів, порядку прийому арештованого тюремною обслугою тощо? Чи має значення та випадкова нібито обставина, що Андрієві добре знайомі і тюрма, і кабінет слідчого, де відбувається

перший допит? Що він помічає, порівнюючи нинішню обстановку з тією, яку запам'ятав шість років перед тим?

- Яке враження справила на Андрія «руда фурія» – енкаведистка Нечаєва, котра провела перший допит? Чому його найбільше шокує брутальність у її поведінці?
- Що чекало на Андрія в камері 49, куди його нарешті вкинули? Чому люди в ній були голі?
- Навіщо так докладно, натуралістично (з «низькими» / фізіологічними / тілесними подробицями) описано у V й наступних розділах тюремний побут, перші будні в 49-ій камері?
- Щоб дає читачеві «галерея» людських типів, з якими Андрій зустрівся в цій камері? Чи представляє вона соціальну структуру суспільства або якийсь інший його «зріз» (наприклад, національний, віковий тощо)?
- Чи можна було б «вгадати» таких персонажів, якби сам автор не побував у в'язниці і не знав подібних людей та писав би про уявну дійсність?
- Яке значення мають у сюжеті вставні історії на зразок історії Аслана – чистія черевиків (V розділ)?
- Про які «нові» слова й поняття йдеться в епізодах перших Андрієвих днів у камері 49?
- Чому після третього дня точний рахунок днів припинено?
- Як сприймається трагічна історія комбрига Васильченка?
- Навіщо докладно описано епізод із грузином Георгіані у VI розділі?
- Як повадився Андрій у тюремній камері? Чи всі так поведуться? Про що свідчить епізод з Ягельським (розділ VII)?
- Що означає епізод перебування Андрія у «брехалівці»?
- Чому «психоза шибеничного сміху» в цій камері здається героєві «нормальною» на тлі його безглузвих переміщень голим по тюремних коридорах? Чому сміх товаришів по нещастю його не ображає? Чому саме в

камері-«брехалівці» специфіка цього сміху проявляється так очевидно? У чому вона? Що ще виглядає в тюрмі кумедним, смішним та безглуздим?

- Які висновки про суть конфлікту в романі можемо зробити, прочитавши першу його частину? Чи можна твердити, що суть конфлікту – в протистоянні народу та влади, Людини й Системи (тобто державної машини)? А ще в чому?

До частини II (1 – 7 розділи)

- Зверніть увагу на авторський відступ, яким починається друга частина – про Андрієву гордість приналежністю до «кляси-гегемона». Про що він, по-вашому, свідчить?
- Чому події в I розділі другої частини починаються з Андрієвого теплого й сумного спогаду про Миколу Хвильового? Яке значення має цей спогад про реальну людину, вмонтований в оповідь про вигаданого героя – Андрія Чумака?
- Як показані в романі слідчі, «будильники», наглядачі та інші співробітники каральної системи, тюремної адміністрації? Чи є щось спільне із зображенням служителів Системи в інших відомих вам авторів, які написали про радянські репресії (наприклад у Б. Антоненка-Давидовича в «Сибірських новелах»)?
- Чому найбільш брутальною Андрієві здається поведінка жінок-співробітниць НКВД? Чому зіткнення з ними таке небезпечне для героя, хоча вони не є слідчими в його справі? Що показують читачеві ці образи? Що в них антиприродного, антилюдського?
- Яку роль відведено в радянській в'язниці прокурорському наглядові, котрий має представляти закон держави?
- Які «методи» застосовують до арештованих у радянській тюрмі? Про яке становище в країні це свідчить?
- Що таке «конвеєр»? Яка мета його застосування?

- Чому в'язні в розмовах (розділ IV, священник Петровський) згадують Христа? Яке значення має історія Христового розп'яття для в'язнів і чому?

До частини III (1 – 9 розділи)

- Чому III частина, як і перша, починається з «відступу» від основної сюжетної лінії – спогадами Андрія, ремінісценціями народних пісень та мотиву «Місячної сонати» Бетховена?
- Чому Андрій не може прийняти лінію поведінки, яка серед в'язнів знаходить підтримку – на «роззброєння»? Про що свідчить такий факт: Приходька й Литвинова, які пропагували це «роззброєння», зрештою засудили до розстрілу за «організацію» (розділ I)?
- Як показані в Багряного безпритульні підлітки (зустріч «чорного ворона» з ними на вулиці Харкова) та загалом кримінальні в'язні? Чому саме так (із симпатією) вони показані в розділах II та VIII, де йдеться про камеру 3? Згадайте також історію Сашка в розділі V.
- Як змальовує письменник тюремний побут у розділах III, IV, V – у камерах 49 та 12? Чи сприймаються детальні описи лише як реалістичні, документально зафіксовані обставини перебування автобіографічного героя в Харківській в'язниці 1938 – 1939 року? Чому подекуди в цих описах виникає комічний ефект?
- Про що свідчить зіткнення Андрія Чумака зі слідчим Донцем? Чим воно закінчується? Навіщо Андрій спочатку «вербує» (закладає) цього слідчого іншим, а потім зізнається, що обмовив його? Про що свідчить успіх такого «тактичного ходу» в'язня? Що повинен був зрозуміти Донець, потрапивши до камери в'язнів як один із них?
- Чи є в III частині роману розвиток дії? Чому сюжет сприймається як напружений, динамічний, хоча герой перебуває все в тих же умовах, в ув'язненні, яке, як відомо, тягнеться нестерпно повільно?

- Чи є в III частині кульмінаційні епізоди? (Звернути увагу на розділ IX – зустріч Андрія з сестрою та подібні психологічні кульмінації).

До частини IV (1 – 9 розділи)

- Як сприймається історія Сашка Печенізького з камери 3 (штрафної)?
- Як поводить ся новий слідчий Андрія – Гордий? Чому Андрій так легко «провів» його, назвавши імена відомих письменників замість своїх «співучасників»?
- Чому Андрій відмовляється від спроб самогубства, яке ретельно обмірковував?
- Зверніть увагу на розділ VI (очна ставка Андрія з донощиком у його справі). Чому вона нічого не змінила в долі ув'язненого?
- Як сприймається поруч з описами Андрієвих мук історія наглядача Мельника – тюремного ката (розділи VI – VII)?
- Що додає до Андрієвого тюремного досвіду історія зустрічі з Алексеем Копаєвим – колишнім співробітником НКВС (у розділі VII)?
- Чи можна вважати розділ VIII (Андрій іде на суд як на Голгофу, у залі суду відбувається зустріч із братами) кульмінацією роману? Що означає вирок суду? Чому автор не дотримувався реальних подробиць своєї біографії, коли писав про цей суд?
- Яку роль відіграє останній IX розділ четвертої частини? Чи потрібен цей короткий епілог без фактичних подробиць?
- Як називають розв'язку, подібну до тої, що в «Саду Гетсиманським» (коли доля героя не завершена, і найважливіше в ній лише починається за межами оповіді)? Про що думає читач, коли закриває подібну книгу?

До тексту в цілому (для підсумкової бесіди або тестів)

Завдання: вибрати серед поданих варіантів правильні відповіді; при необхідності додати власне формулювання відповіді, яке вважаєте правильним.

1. Які асоціації викликають у вас прізвища та імена героїв роману «Сад Гетсиманський» – Андрій Чумак, його «брати-коваленки» Микола, Михайло, Сергій та сестриця Галя, наречена Катерина?

- а) асоціації з народними піснями;
- б) співзвучно з назвою казки Марка Вовчка;
- в) схоже з народними казками;
- г) згадуються героїчні балади про народних месників.

2. Чому саме так названо братів Чумаків?

- а) щоб «українізувати» обставини дії;
- б) щоб показати просту робітничу родину;
- в) щоб підкреслити автобіографічний характер твору;
- г) це імена реальних людей, котрі були прототипами героїв багрянівського роману.

3. Чому роман називається «Садом Гетсиманським»? Чи є ця назва метафорою змісту?

- а) так, бо йдеться про страждання героя напередодні останнього земного шляху – на найстрашніші муки, як у євангельській оповіді про зраду й розп'яття Христа;
- б) назва невдала, бо йдеться про тривале перебування людей у в'язниці, яка ніяк не асоціюється з євангельським садом у Гетсиманії;
- в) назва асоціативно пов'язує історію випробувань, крізь які проходять звичайні люди, що невинно постраждали в часи репресій, з вічною легендою про страждання Христа і тим героїзує й підносить просту мужню людину;

- г) назва не є метафорою змісту роману, бо цей зміст не стосується євангельської легенди, але в романі є епізод, де говорять про Христа.

4. Поясніть значення бетховенського мотиву в романі, коли звучить (наяву чи в пам'яті-уяві головного героя) «Місячна соната».

- а) це нагадування героєві про Катерину, яка грала сонату Бетховена;
- б) цей мотив пов'язаний з підозрою Андрія, що наречена зрадила його;
- в) це засіб поетизації буденної обстановки, в якій розгортається дія;
- г) мотив «Місячної сонати» несе в собі згадку про чистоту, людяність, світ гуманної культури, з якого героя брутально вирвали й намагаються спаплюжити в його очах усе людяне.

5. Коли реально могла відбуватися дія, показана в романі Багряного?

- а) події роману могли відбуватися в 1936 – 1940 рр., коли І. Багряний пережив кілька арештів та ув'язнень;
- б) події відбуваються в невизначений час;
- в) події відбуваються в 1937 році – піковий час сталінських репресій;
- г) неважливо, коли саме відбуваються романні події, адже вони вигадані.

6. Скільки часу тривають події в сюжеті та як цей час сприймається читачем?

- а) як тривалий, тягучий проміжок;
- б) як стрімкий, насичений подіями, прискорений;
- в) події тривають близько півроку;
- г) події тривають кілька днів.

7. Яке композиційне значення має в романі зачин – перші сторінки першого розділу I частини, де йдеться про приїзд братів Чумаків на похорон батька?

- а) створюється піднесена емоційна атмосфера;
- б) зачин не узгоджений з наступним розвитком дії, бо про Андрієвих братів так нічого й не дізнаємося;
- в) задається нота трагедійного звучання;
- г) з першого епізоду роман набуває похмурого колориту – в ньому йдеться про неприємні та страшні події.

8. Чи має цей зачин щось спільне з відповідними елементами народних дум, балад, пісень, казок?
 - а) він очевидно пов'язаний із «Думою про трьох братів азовських» – спільними мотивами, зокрема мотивом визволення наймолодшого брата з неволі;
 - б) зачин не нагадує жодну з народних дум;
 - в) у народних казках часто йдеться про батьків заповіт синам, як і в романі Багряного;
 - г) у зачині вчуваються мотиви народних пісень, переказів, легенд – про чаєчку-небогу, про віще материне серце тощо.
9. Яке значення мають образи матері, сестри, нареченої Андрія Чумака?
 - а) вони найочевидніше показують життя тодішньої радянської країни, становище суспільства – безправ'я простих громадян, сваволю влади щодо них, відсутність прав людини;
 - б) вони допомагають розкрити характер головного героя;
 - в) вони не є самостійними персонажами, а швидше знаковими образами – уособлюють святість родини, кохання, дому;
 - г) жіночі образи не мають важливого значення, адже йдеться про події в тюрмі, де Андрій нічого не знає про своїх близьких.
10. Чи розкрито в Багряного конфлікт між «політичними» та кримінальними в'язнями?
 - а) ні;
 - б) певною мірою, але побіжно;
 - в) письменник показує криміналізовану владу, а не кримінальний світ низів суспільства;
 - г) цей конфлікт є головним у романі.
11. Як показані в романі виконавці догм «вождя народів» та більшовицької партії? Хто з них і чим найбільше запам'ятовується?
 - а) вони злочинці;

- б) вони просто нікчемні й не варті уваги;
- в) їх багато, але вони нічим не запам'ятовуються;
- г) вони яскраво індивідуалізовані, наприклад... (вказати персонажів).

12. Чому роман «Сад Гетсиманський» вважають автобіографічним і що саме в ньому відповідає цьому термінологічному визначенню?

- а) виклад суспільно-історичних подій;
- б) зображення численних другорядних героїв-персонажів – членів сім'ї головного героя, його співкамерників, слідчих тощо;
- в) зображення обставин реального життя – побуту, сімейних стосунків і суспільних відносин того часу, коли відбуваються події;
- г) характер і поведінка головного героя.

13. У чому особливість композиційної побудови та архітекτονіки роману «Сад Гетсиманський»?

- а) він побудований продумано, архітектоніка струнка, а композиційно роман надзвичайно динамічний;
- б) роман важкий для сприймання, переобтяжений описами, ретроспективними відступами;
- в) композиція роману досить традиційна;
- г) композиція роману новаторська: автор вкладає у традиційну форму незвичний зміст, вдало використовуючи елементи фольклорних жанрів, як-от зачин, кінцівка-епілог тощо.

14. Чому образ зрадника в романі посідає так мало місця, незважаючи на те, що душевні муки головного героя через сумнів у зраді показані так загострено?

- а) цей зрадник не визначає долю Андрія – він просто зацькована жертва НКВС, яку, очевидно, змусили доносити на прихожан, адже він священик, а священиків радянська влада переслідувала;
- б) справжня роль цього чоловіка так і не стала відомою читачеві – автор не зумів її показати;

- в) Андрій боявся зради братів, а зрадником виявилася чужа людина, тому очна ставка зі зрадником показана мимохідь;
- г) не зрозуміло, хто там насправді зрадник.

15. Як використано в «Саду Гетсиманському» мотив біблійної легенди про Каїна й Авеля? Як він розвивається з ходом сюжетної оповіді та де отримує завершення цей розвиток?

- а) мотив повторюється на початку і в кінці;
- б) мотив супроводжує кожен важливий поворот сюжету, оскільки найважливіша проблема в романі – проблема зради;
- в) мотив убивства Каїном Авеля ніяк не пов'язаний із сюжетом;
- г) Каїн та Абель – уособлення того протистояння, яке відбувалося в СРСР у 1930-х рр., у часи найкривавіших сталінських репресій, коли населення країни розкололося на «ворогів народу» / «зрадників» і тих, хто їх цькував та «саджав», судив, стеріг у концтаборах.

16. Для чого використано Багряним мотиви українських народних пісень?

- а) мотиви українських пісень надають оповіді особливо піднесеного ліричного звучання;
- б) пісенні мотиви чужорідні в просторі роману про радянську катівню;
- в) пісні посилюють контраст між радянською дійсністю – чужорідною для героїв, некоріненою в народній культурі – і тим вічним, що являє ця культура та що особливо дороге головному героєві;
- г) пісні втішають персонажів-в'язнів, відволікають від тяжкої дійсності.

17. У які саме моменти оповіді зринають пісні?

- а) коли йдеться про найтяжчі для головного героя випробування;
- б) коли сюжет майже не розвивається, бо не відбуваються події;
- в) коли герой згадує минуле;
- г) в авторських ліричних відступах.

18. Яке значення мають у цьому творі описи природи?

- а) природа виступає самостійним персонажем – вона уособлює вільний світ, який насильно відбирають у головного героя та інших в'язнів;
- б) природа розкриває образ головного персонажа;
- в) природні образи в романі відсутні, бо йдеться про в'язницю;
- г) природні образи подані в авторських відступах, вони не стосуються сюжету.

19. Коли і як у романі подано пейзажні картини, а коли окремі мотиви?

- а) коли герой перебуває на волі, подано цілі картини, а коли у в'язниці – лише окремі мотиви;
- б) картини подано на початку роману;
- в) картини природи виринають у спогадах героя, а в дійсності він не може вирватися до природи, тому мимохідь бачить окремі деталі;
- г) природні мотиви співвіднесені з розвитком подій, з наростанням драматизму в конфлікті – чим він напруженіший, тим менше автор звертає уваги на природу.

20. Чи можна виділити в романі кульмінаційні моменти розвитку дії і яке вони мають значення?

- а) кульмінацію виділити не можна, бо немає розвитку подій;
- б) у кожній частині твору можна виділити кульмінацію – це епізод, який концентрує головні конфліктні лінії;
- в) кульмінація – це сцена суду, коли Андрій зустрівся з братами;
- г) кульмінація – це сцена «очної ставки» з донощиком, який видав Андрія «органам» НКВС.

21. Який характер мають описи й деталі в'язничного побуту, розпорядку, режиму?

- а) ці описи просто нав'язливі, справляють тяжке враження;
- б) описи тюремного побуту підкреслюють абсурдність каральної радянської системи, яка перетворювала всю країну на велетенську в'язницю, а в'язницю – на пекло, куди може потрапити кожен;

- в) вони реалістичні і до дрібниць відповідають історичній дійсності;
- г) вони вигадані й фантастичні, не мають зв'язку з реальністю, неможливо їм вірити, бо надто страшні.

22. Чому в побутових деталях постійно підкреслено відмінності між царською тюрмою в дореволюційній Росії та тюрмою радянського часу?

- а) цей контраст парадоксальний, він викриває облудність радянської пропаганди, яка проголосила царську Росію тюрмою народів, але сама перевершила її жорстокістю репресій проти власних громадян;
- б) письменник хотів показати, що радянська влада нічим не краща за царську;
- в) радянська тюрма у порівнянні з царською не гірша;
- г) такої аналогії в романі немає.

23. Чи універсалізує / узагальнює Багрянний образи персонажів? Які прийоми для цього використовує?

- а) так, він узагальнює, робить художнє зображення місткішим і масштабнішим, ніж можливі реальні прототипи;
- б) письменник вводить аналогії через ремінісценції Біблії, народних пісень і дум – це теж засоби універсалізації;
- в) Багрянний героїзує звичайних людей, як от Андрій Чумак;
- г) автор прикрашає, ідеалізує свого головного героя.

24. Для чого розкривається в романі загадка «доброго» наглядача Мельника?

- а) щоб показати, що наглядачі насправді злі;
- б) Мельник виявляється тюремним катом: гірка іронія цієї розгадки полягає в тому, що серед наглядачів він єдиний дозволяє собі бути «добрим»;
- в) за машкарою «доброго наглядача» насправді діє виконавець смертних вироків: цей трюк тюремної адміністрації показує, як легко в'язнів увести в оману;
- г) це вигадка, такого бути не могло.

25. Чому головний герой Андрій Чумак романтизований, увінчаний ореолом героїзму, хоча обставини його поневірянь у сталінській катівні показані підкреслено натуралістично?

- а) в образі Андрія письменник уособлював кращі риси українського народу, а тюрму показував як уособлення радянського тоталітаризму з його кривавим терором;
- б) контраст героїчного характеру головного героя й натуралістично змальованих обставин підкреслює силу ідейного протистояння людини-гуманіста й тоталітарної Системи;
- в) цей контраст виглядає штучним, фальшивим;
- г) образ Андрія автобіографічний, через те й героїзований – автор намагався прикрасити власну особу.

26. Які засоби використав письменник для героїзації головного персонажа?

- а) автобіографічні деталі;
- б) паралелі з євангельським сюжетом;
- в) ремінісценції народних дум і пісень;
- г) документальні факти.

27. Який характер має розв'язка роману)?

- а) трагедійний;
- б) оптимістичний;
- в) комедійний;
- г) трагедійно-оптимістичний.

28. У чому роль розв'язки?

- а) читач дізнається, який вирок було виголошено героєві;
- б) читач знає, що ні Андрій, ні його брати не зламалися у в'язниці;
- в) перед героями лежить шлях наступних тяжких випробувань, але вони сповнені рішучості гідно їх зустріти пліч-о-пліч;
- г) розв'язка показує, що в героїв немає майбутнього: вирок на 20 літ каторги означає загибель.

29. Роман І. Багряного за ідейним авторським спрямуванням, за проблематикою та її пафосно-стилевим вираженням вважаю...

- а) романтично-націоналістичним;
- б) антитоталітарним;
- в) тенденційно спрямованим проти комуністичної ідеології та радянського ладу;
- г) об'єктивно-реалістичним.

30. До якого художнього напрямку можна віднести письменника І. Багряного?

- а) до реалізму;
- б) до романтизму;
- в) до модернізму;
- г) до символізму;
- д) до експресіонізму;
- е) до соцреалізму;
- ж) до неоромантизму.

Ключ для перевірки тестових завдань

Правильні відповіді:

1 – а, б	11 – а, г	21 – б
2 – а, б	12 – г	22 – а
3 – а, в	13 – а, в	23 – а, б, в
4 – а, г	14 – а, в	24 – б, в
5 – а	15 – г	25 – а, б
6 – б, в	16 – а, в, г	26 – б, в
7 – а, в	17 – а, в	27 – г
8 – а, в, г	18 – а	28 – б, в
9 – а, б, в	19 – в	29 – а, б, в
10 – б, в	20 – в	30 – д, ж

Хронологія життя і творчості І. Багряного

(За матеріалами поданих вище науково-критичних публікацій та за інтернетним джерелом Вікіпедія – вільна енциклопедія. Режим доступу: http://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%86%D0%B2%D0%B0%D0%BD_%D0%91%D0 Зчитано 20.01.2009.)

- 2 жовтня (19 вересня за старим стилем) 1906 року в місті Охтирка на Полтавщині (тепер Сумська область) у родині каменяра Павла Петровича Лозов'яги народився майбутній письменник. Мати – Євдокія Іванівна Кривуша – походила із заможного селянського роду в селі Куземин біля Охтирки. У сім'ї, крім Івана, виховувалися також син Федір та дочка Єлизавета.
- Шестирічним хлоп'ям Іван почав навчатися в церковнопарафіяльній школі, потім закінчив вищу початкову школу в Охтирці (1916 – 1919).
- З 1920 р. Іван Лозов'ягін навчався в технічній школі слюсарного ремесла, згодом у Краснопільській художньо-керамічній профшколі.
- Того ж 1920 р. був свідком, як чекісти замордували його дядька (за службу в армії С. Петлюри) та 92-річного діда.
- 1922 року починається період трудової діяльності та активного громадсько-політичного життя Івана: він то завполіт місцевої цукроварні, то окружний політінспектор в Охтирській міліції, то вчитель малювання в колонії для безпритульників і сиріт. 1925 року вийшов із комсомолу. Щоб «збагатитися враженнями» (вислів самого Багряного), побував на Донбасі, у Криму, на Кубані. У 1925 році працював у Кам'янці-Подільському ілюстратором у газеті «Червоний кордон», там уперше надрукував свої вірші [Лозов'ягин («Плуг»). Піонери // Червоний кордон (Кам'янець-Подільський). – 1925. – Число 122 (2 липня). – С. 3].
- Того ж 1925 року під псевдонімом І. Полярний видав в Охтирці невелику збілочку «Чорні силуети. П'ять оповідань».

- 2 серпня 1926 р. подав документи і вступив на малярський факультет Київського художнього інституту, але закінчити його не зміг через матеріальну скруту та упереджене ставлення керівництва. У 1929 році йому не дозволили захищати дипломну роботу з огляду на націоналістичну та протирежимну діяльність. Навчаючись у КХІ, він виходить зі спілки «Плуг», вступає до опозиційного літературного об'єднання МАРС («Майстерня революційного слова»), де зближується з Валер'яном Підмогильним, Євгеном Плужником, Борисом Антоненком-Давидовичем, Григорієм Косинкою, Тодосем Осьмачкою та іншими. Пізніше їх було піддано нищівній критиці з боку офіційної радянської критики й усіляко переслідувано. У цей період твори Багряного друкували часописи «Життя і революція», «Червоний шлях», «Всесвіт», «Плужанин», «Гарт», «Кіно» та ін.
- 1927 – молодий письменник став автором двох скандальних поетичних книг – збірки «До меж заказаних» та поеми «Ave Maria» (невдовзі була заборонена цензурою й вилучена зі книготоргівлі).
- 1928 – 1930 рр. – зоряний час Багряного-поета: написані поеми «Батіг», «Вандея», «Собачий бенкет», «Гутенберг», епопея «Комета», роман у віршах «Скелька». Далеко не все з того збереглося.
- За поему «Ave Maria» (1927) критики звинувачували Багряного у «порнографічному натуралізмі з густою домішкою слинявого сентименталізму». Офіційною реакцією на роман «Скелька» стала стаття О. Правдюка «Куркульським шляхом» у ж. «Критика», де заявлено: «...Від самого початку поет став співцем куркульської ідеології і до сьогодні лишається таким...» [Правдюк О. Про творчість Багряного // Критика. – 1931. – № 10. – С. 73 – 83].
- 1930 р. – письменник опублікував нариси під назвою «Крокви над табором» про колгосп, який переростає в комуну; це була спроба компромісу молодого автора з самим собою та зі своїм часом.

- 16 квітня 1932 р. – Багряного вперше арештували на вулиці в Харкові та майже рік тримали під слідством у харківській в'язниці: 11 (?) місяців він пробув у камері одиночного ув'язнення у внутрішній тюрмі ГПУ. Йому висунуто звинувачення «у проведенні контрреволюційної агітації» в таких творах, як поема «Ave Maria», історичний роман «Скелька», поеми «Тінь», «Вандея», «Гутенберг», соціальна сатира (у віршах) «Батіг». 25 жовтня 1932 року письменника відправили на заслання на Далекий Схід. Про його перебування там у 1932 – 1937 роках, зокрема про життя серед українців Зеленого Клину, нині ще мало відомо.
- 1936 р. – Багряний утік із заслання та переховувався в земляків-українців у Бурейнському та Сучанському районах Хабаровського краю. Через два роки повернувся додому, де через чотири дні був арештований удруге (за інтернетним джерелом: другий арешт відбувся в дорозі, новий термін – три роки – письменник відбував у таборі БАМЛАГ). 16 червня 1938 року знову арештований і сидів у Харківській в'язниці УГБ-НКВС на Холодній горі. Йому пред'явили звинувачення як учасникові чи навіть керівникові націоналістичної контрреволюційної організації. Акт про закінчення слідства 26 березня 1939 року з висунутими проти нього звинуваченнями Багряний не підписав. 1 квітня 1940 року було прийнято постанову, в якій відзначалося, що всі свідчення про його контрреволюційну діяльність відносяться до 1928 – 1932 років, за що він уже був засуджений, а «інших даних про антирадянську діяльність Багряного-Лозов'ягіна слідством не добуто». На волю вийшов перед німецькою окупацією, із підірваним здоров'ям (почав розвиватися туберкульоз). Повернувся в Охтирку. Пізніше подробиці цього періоду життя (п'ять років – арешти, слідство, тортури, втечу із заслання та ін.) письменник використав у романах «Тигролови» та «Сад Гетсиманський».
- Радянсько-німецька війна застала Багряного в Охтирці. Під час німецької окупації працював у газ. «Голос Охтирщини», де йому вдалося

опублікувати уривки з роману «Скелька». Написав п'єсу «Генерал», де показав своє вороже ставлення і до німецької, і до радянської окупації. Заробляв на хліб для сім'ї (дружина й син) малюванням декорацій у харківському театрі. У 1942 р. дивом уник розстрілу.

- 1943 р. – Охтирку вперше (на короткий час) звільнили радянські війська. Багряного мобілізували до Червоної армії, але до фронту він не доїхав: поблизу Конотопа ешелон із новобранцями був розбомблений, уцілілі призовники розійшлися по домівках. Після повернення радянських військ за Багряного знову взяли органи НКВС. Після чергового арешту письменникові вдалося втекти з колони арештованих, яких вели в радянський тил.
- На початку 1944 року І. Багрянний опинився у Львові, де за короткий строк написав роман «Тигролови» (перша назва – «Звіролови») та подав на літературний конкурс, оголошений представниками літературних кіл міста. У січні 1944 року, перебуваючи в Тернополі, написав поему «Гуляй-Поле» [за: Тернопільський енциклопедичний словник. – Тернопіль : ВПК «Збруч», 2004. Т. 1].
- 1944 – 1945 рр. – письменник перебував в УПА (на Волині, у Галичині та в Карпатах), працював у відділі пропаганди, писав патріотичні пісні, статті різноманітного характеру, малював карикатури й плакати агітаційного призначення. Брав участь у створенні Української Головної Визвольної Ради (УГВР), у розробці її програмових документів. Із наближенням радянської армії перебрався до Німеччини (за свідченням Юрія Лавріненка – через оунівське підпілля).
- 1946 – написав знаменитий памфлет «Чому я не хочу повертатися до СРСР?», у якому викрив підступну політику Радянського Союзу щодо репатріантів. Водночас це була політична декларація національної гідності й прав людини: письменник виступив на захист своїх земляків – колишніх в'язнів, остарбайтерів, полонених, позбавлених власного імені;

як людина, що пережила примусову репатріацію, насильство, тортури, приниження, він логічно обґрунтував закономірність еміграції з Радянського Союзу – батьківщини-мачухи, котра чинила геноцид проти власного народу. Того ж року в еміграції опубліковано збірку «Золотий бумеранг. Рештки конфіскованого та знищеного».

- 1947 – 1962 рр.: написані повоєнні твори Багряного: драматична повість «Морітурі» (1947), роман «Сад Гетсиманський» (1949 – 1950), «повість-вертеп» «Розгром» (1948), повість «Огненне коло» (1953), поема «Антон Біда – герой труда» (1956), перша частина незавершеної трилогії «Буйний вітер» – «Маруся Богуславка» (1957), помертньо опублікований (1965) роман «Людина біжить над прірвою» тощо.
- 1948 року Багряний заснував Українську революційно-демократичну партію (УРДП) і 17 років – до самої смерті – редагував газету «Українські вісті». Був головою Виконавчого органу Української Національної Ради та заступником президента УНР.
- 25 серпня 1963 р. в санаторії Сан Блазієн у Шварцвальді (Західна Німеччина) письменник помер. Похований на цвинтарі в м. Новий Ульм.
- 1963 року філія Об'єднання демократичної української молоді (ОДУМ) в Чикаго розпочала акцію за надання Нобелівської премії Іванові Багряному, але його несподівана смерть перешкодила офіційному висуненню на цю нагороду.
- 1965 року на могилі Івана Багряного встановлено пам'ятник (скульптор Леонід Молодожанин).
- 1992 року постановою Кабінету Міністрів України Іванові Багряному посмертно присудили Державну премію імені Тараса Шевченка за романи «Тигролови» та «Сад Гетсиманський».
- 23 вересня 1996 року Кабінет Міністрів України видав постанову «Про 90-річчя від дня народження І. П. Багряного». Організаційний комітет

очолив Леонід Кравчук. Того ж року засновано Фундацію імені Івана Багряного та премію його імені. Серед перших лауреатів – Іван Дзюба.

- 1 серпня 2006 року Верховна Рада України відхилила проект Постанови про відзначення 100-річчя від дня народження видатного українського письменника, громадсько-політичного діяча, непохитного борця за незалежність України Івана Багряного. Під час обговорення думки щодо відзначення ювілею розійшлися. Депутати з фракцій «Наша Україна» та БЮТ висловилися за вшанування пам'яті Івана Багряного, однак депутати з фракцій Партії регіонів, КПУ та СПУ були проти. У підсумку за проект Постанови проголосувало всього 73 депутати – і він був відхилений.
- 15 вересня 2006 року Президент України Віктор Ющенко видав Указ «Про відзначення 100-річчя від дня народження Івана Багряного».

Твори І. Багряного

- поетична збірка «До меж заказаних» (Київ, 1927)
- поема «Монголія» (1927)
- поема «Ave, Марія» (Харків, 1928)
- п'єса «Бузок»
- віршований роман «Скелька» (Харків, 1929)
- оповідання «Крокви над табором» (Харків, 1930)
- поема «Гуляй-Поле»
- роман «Звіролови» (Львів-Краків, 1944)
- роман «Тигролови» (Новий Ульм, 1946)
- збірка поезій «Золотий бумеранг» (1946)
- сатирична поема «Антон Біда, герой труда» (Новий Ульм, 1947)
- п'єса «Генерал» (1947)
- п'єса «Морітурі» (1947)
- п'єса «Розгром» (1948)

- роман «Сад Гетсиманський» (Новий Ульм. 1950)
- повість «Огненне коло» (Новий Ульм, 1953)
- «Маруся Богуславка» – перша книга роману-дилогії «Буйний вітер» (Мюнхен, 1957)
- роман «Людина біжить над прірвою» (посмертно, Новий Ульм – Нью-Йорк, 1965)

Іменний покажчик

Агєєва В.

Андрєєв Л.

Андрусів С.

Анісімова Н.

Антоненко-Давидович Б.

Анциферов Н.

Бажан М.

Балаклицький М.

Бальмонт К.

Барабаш Ю.

Барка В.

Бернадська Н.

Васильченко С.

Винниченко В.

Возняк Т.

Войчишин Ю.

Волошина Н.

Волков О.

Воскобійник М.

Гаврильченко О.

Герлінг-Грудзінський Г.

Гессе Г.

Гоголь М.

Головко А.

Гончар О.

Грабович Г.

Гришко В.

Грушевський М.

Гундорова Т.

Гете Й.-В.

Гінзбург Є.

Дашко О.

Дзюба І.

Довженко О.

Домбровський Ю.

Домонтович В. (Петров-Домонтович В. / Петров В.)

Донцов Д.

Дончик В.

Доре Г.

Достоевський Ф.

Євтушенко Є.

Жулинський М.

Журенко О.

Зачевський Е.

Зборовська Н.

Івченко М.

Ірчан М.

Камю А.
Кант І.
Каразін В.
Карпова В.
Качуровський І.
Квіт С.
Кестлер А.
Кискін О.
Клочек Г.
Кобилянська О.
Коваленко А.
Ковалів Ю.
Ковальчук О.
Кокошка О.
Колошук Н.
Колумб Х.
Коновал О.
Кононович О.
Конфуцій
Короленко В.
Косач Ю.
Косинка Г.
Костецький І.
Костюк Г.
Котляревський І.
Коцюбинська М.
Кошелівець І.
Кравчук Л.
Кривуша Є.

Лавріненко Ю.

Ленін В.

Липа Ю.

Литвиненко Т.

Лисенко-Ковальова Н.

Лілік О.

Лободовський Ю.

Лозов'яга П.

Лотман Ю.

Луцій С.

Любченко А.

Мазепа І.

Маланюк Є.

Маркс К.

Марцинюк Т.

Миронець Н.

Мовчан Р.

Молодожанин Л.

Наддніпрянець В.

Неврлий М.

Ніцше Ф.

Овідій

Ольжич О.

Осьмачка Т.

Павличко С.
Пастернак Б.
Пахаренко В.
Підмогильний В.
Пікассо П.
Плужник Є.
Пономарьова Т.
Правдюк О.
Приходченко К.
Пушкін О.

Радзієвський В.
Разгон Л.
Руснак І.

Савченко З.
Самчук У.
Сварог В.
Сенченко І.
Сковорода Г.
Слоньовська О.
Сократ
Солженіцин О.
Сосновська Т.
Спіноза Б.
Сподарець М.
Ставицька Л.
Стельмах М.
Сухорукова А.

Тарнавський Ю.

Тичина П.

Ткаченко А.

Ткачук М.

Толстой Л.

Топоров В.

Троцький Л.

Тургенєв І.

Турута Т.

Тютюнник Ю.

Усань В.

Фоменко В.

Франко І.

Фурсова Л.

Харлан О.

Хвильовий М.

Цимбал Я.

Череватенко Л.

Чонка Т.

Чуб Д. (Нитченко Д.)

Шевченко Т.

Шерех Ю. (Шевельов Ю.)

Шовкун В.

Шопенгавер А.

Шмаглевська С.

Шугай О.

Ющенко В.

Ямпольский М.

Яновський Ю.

Ярошенко В.

Ярошик В.